



URSONATE

nº 000



EDITORIAL Krapoola Pág 3

NETLABEL ALG-A por Marcos Bernabé Pág 4

Conversaciones en Buenos Aires por Juan Antonio Nieto Pág 5

Pablo Reche Pág 6

Juan José Calarco Pág 8

Faustino Goyena Pág 10

Lothus Pág 12

Luis Marte Pág 14

Más Cuestiones sobre la Música Enredada. Por Miguel Angel García Pág 17

Oscar Martín Pág 17

Miguel Alguel Tolosa Pág 18

Carlos Valverde Pág 19

Zines y discos por Dirty-Bag Pág 20

Billy Bao Sacrilege por Miguel Angel García Pág 22

Impresiones apresuradas sobre Inmersión Sensorial por J.L.Espejo Pág 23

Metamina Freenet Radio por Oscar Martín Pág 26

Entrevista a Hector Rey por Miguel Angel García Pág 27

Ruido vs. Arte Conceptual Mattin (Respuesta a la entrevista de Hector Rey) Pág 38

Reseñas por Sara Vacher Pág 43

Interaktion Festival. Una defensa crítica por Diego Chamy Pág 45

¡Devora tus limitaciones! por Mattin Pág 61



No sabemos muy bien
PORQUE HACEMOS
ESTO, pero
gradualmente...
UNOS ~~ANTES~~ ^{TRAS} OTROS
(algunos ~~en~~ en PARALELO)
nos hemos contaminado de
UNA NECESIDAD

~~UNA NECESIDAD~~
~~UNA NECESIDAD~~
~~UNA NECESIDAD~~
de UN impulso
~~UNA NECESIDAD~~
CADA DIA SOROS +
nos reconocemos en
espacios ~~de~~ variopintos, ~~habida~~
~~por~~ un decir o otro, también.
Nos. enlazamos por LAS CALLES
COMENTAMOS LA JUGADA
EXTREMAMENTE ~~EXTREMAMENTE~~ MENTE
ACOBARDOR
GOANDO UNO U OTRO UN CERTERO.
te hablam de un 30% (un certe
de un 40, o un 50% ¿generación?

Nos SONAMOS
los UNOS a los OTROS -
Estamos interesados por lo SONORO
• e. Condicionados con.
aunque esto, no quiere decir
que estamos

DANDO PALOS de SORDO
en busca
de una TUBERACION RECURRENTE
sobre
lo musical.

... quiza
ESTO

PA REZ KA
IN - AUDITO

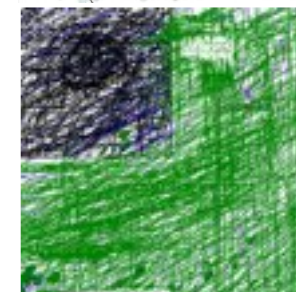
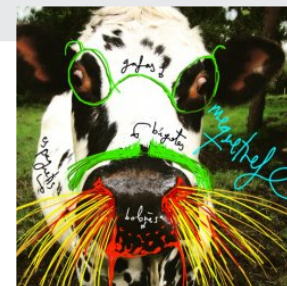
En el presente artículo presentamos el netlabel con sede en Galicia alg-a. Con 6 años de actividad y un catálogo de 54 publicaciones se sitúa como un referente indiscutible en el panorama musical actual.

El netlabel alg-a surge de la necesidad de publicar y dar a conocer el trabajo de los integrantes del colectivo alg-a: un grupo de artistas con actividades similares en el marco de la creación sonora. Los objetivos fueron, por un lado, crear un canal de difusión de los trabajos producidos por el colectivo y, por otro lado, crear una entidad en torno al audio experimental y arte sonoro, entendiendo experimental no como un estilo sino como una actitud basada en la libertad, el riesgo y la subjetividad.



Los fundadores fueron Lhosca (bandua.net/info/060921_bandua/?page_id=10) y Berio (www.berio.alg-a.org), a quienes se unió Xesús Valle (www.alg-label.com/Xesus-Valle) y Antía Sánchez (www.antia.alg-a.org). Mas tarde Lhosca y Xesús Valle abandonaron alg-a y se incorporó Isaac Cordal (www.isaac.alg-a.org). En la actualidad Isaac se encarga de la difusión, Antía del diseño de las portadas y Berio de actualizar la web.

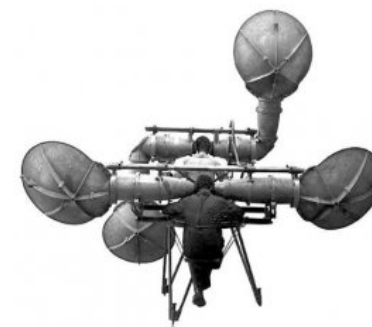
El colectivo alg-a inició su actividad exclusivamente como comunidad en red. Pero en la actualidad se encuentran inmersos en la dinamización de un espacio al que llaman Laboratorio Alg-a. El laboratorio tiene como objetivo satisfacer las necesidades de creación, difusión e intercambio cultural surgidas en el colectivo. Para ello trasladan su actividad a un espacio físico en el que programar cursos, residencias, actuaciones y todo tipo de actividades relacionadas con su modo de entender la experimentación como libertad creativa.



Entre los planes de futuro, está la posibilidad de publicar en vinilo una recopilación de trabajos exclusivos de artistas del netlabel, así como acondicionar y poner a punto el laboratorio, con el objetivo alcanzar la infraestructura suficiente como para satisfacer las necesidades de la comunidad en red.

En la actualidad alg-a lo componen un gran número indeterminado de personas, por lo que encontramos proyectos hermanos desarrollados por miembros del colectivo alg-a. Algunos de estos proyectos son: escoitar.org, [universidade invisible](http://universidadeinvisible.net), mediateletipos.net, artesonoro.org, sinsalaudio.org o [balar](http://balar.org); constituyendo un núcleo importante en el marco de la creación sonora experimental.

Todos los trabajos publicados en el netlabel alg-a pueden descargarse libremente bajo licencia Creative Commons. Desde ursonate os invitamos a acceder a la web y disfrutar de la gran cantidad de trabajos publicados, todos ellos seleccionados con buen oído y una intención experimental liberadora. <http://www.alg-label.com/>



CONVERSACIONES EN BUENOS AIRES por JUAN ANTONIO NIETO

Los días 5 y 6 de diciembre de 2009 se celebró en la ciudad de **Buenos Aires** el doceavo festival multimedia **Fuga**, al que fui invitado a participar. Este festival tuvo lugar en la **Fundación Gutenberg**, que cedió sus salas para realizar el evento. Como todos los años, la organización y selección fue realizada por el músico y responsable del sello **Fuga**, **Luis Marte**, con más ilusión, empeño y trabajo duro que subvenciones (tanto en Buenos Aires como en Madrid las subvenciones cuantiosas van siempre a los MISMOS) aunque es de justicia agradecer a la CCEBA el único apoyo económico que este festival obtuvo. Es una pena que el festival más longevo y comprometido que se celebra en toda Latinoamérica no reciba el apoyo de las instituciones que, como siempre, miran a otro sitio y se cuelgan las medallas que no les corresponden.

A pesar de que en el **Festival Fuga** se dieron cita músicos, fotógrafos, videocreadores, compañías de teatro y todo tipo de instalaciones artísticas, este artículo y entrevistas estarán centradas únicamente en los músicos y en sus respectivas opiniones acerca de la escena Argentina, su música, sus técnicas, influencias e intenciones para crearla. Nos hubiese gustado incluir en este artículo sendas entrevistas a **Adrián Juárez** y **Alan Courtis** pero nos fue imposible.

Se puede encontrar más información sobre la música experimental en Argentina en: **VV.AA., Argentina. Creación sonora experimental**



PABLO RECHE: UN TRABAJO SILENCIOSO

[[Inicialmente, solían ser músicas breves de no más de cinco minutos, con una exposición de materiales tímbricos de manejo narrativo simple y con una evolución de texturas en forma lineal. La analogía con nubes de distintos colores que cruzan el cielo a distintas alturas y velocidades impulsadas por el viento quizá no sea demasiado arbitraria. El carácter ambiental junto a toques de isolationism hacen que la música de Reche requiera una atención intensa a quien escucha pues difícilmente aparecen pulsos asociados al ritmoailable o a cierta idea de diversión. Se trata de piezas de una música restringida a experiencias físicas con el sonido, a la crudeza del ruido a gran intensidad y al acceso a medios técnicos de bajo presupuesto. De todo esto resulta un árido mundo sonoro que al mismo tiempo genera sus propias variantes y colores que adquieren duraciones y volúmenes mayores en sus actuaciones en vivo.]]

[Daniel Varela, "Esculpiendo Milagros", Buenos Aires 2001]

ENTREVISTA A PABLO RECHE

1. Háblanos de tu música y de tu trayectoria.

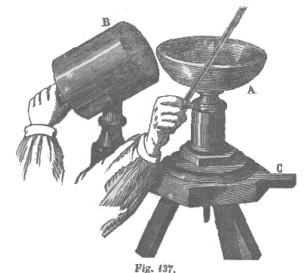
Me resulta difícil hablar o describir mi propia música, mi trayectoria, quizás hay reseñas o artículos que pueden desarrollarlo mejor que yo. A modo ilustrativo, suelo decir que trabajo dentro del campo de la música experimental, por lo general alternando sonidos obtenidos de grabaciones de campo junto a otros de la manipulación de distintas fuentes sonoras, así sean radios, pequeños artefactos, micrófonos de contacto, sintes y samplers. Utilizo el ruido como elemento estético-expresivo. Lo más importante para mí es que "el" sonido me atraiga. Desecho mucho material de las grabaciones y mezclo muchas cosas para conseguir esas texturas que me atraen y luego son la fuente principal de mis trabajos.

2. ¿Qué proyectos te rondan la cabeza?

Siempre estoy en más de un proyecto a la vez. Suelo tener varias cosas para terminar y varias colaboraciones a la vez. Todo se retrasa y voy trabajando con todas. Y muchas veces terminan acabando primero algunas que empezaron más tarde de otras. Y dejo de lado algunas, que luego retomo más tarde y allí consigo terminar... Tengo un par de discos por terminar: uno más ambient (por definirlo) y otro más típicamente de drones y noise. También tengo varias colaboraciones empezadas y para terminar, entre ellas una con Juan José Calarco, otra con Tzesne, otra con Alan Curtis, otra con Leonello Zambón; siempre surgen más de las que el tiempo hace posible realizar.

3. ¿Planteas de forma diferente tus discos y tus directos?

En principio trabajo para mis discos o para un proyecto puntual, como puede ser la música para una instalación. Sucede, luego cuando tengo una presentación en directo, que adapto algunos de esos tracks que ya están en los discos para esa "nueva versión"... Suelo tener varias versiones de algunos tracks... Algunas veces trabajo con algo totalmente nuevo y exclusivo... principal tema es que no todos los directos, ni las salas son igual, más bien cada uno es un mundo aparte. Entonces, primero analizo varios factores que no dependen de mí (como es el lugar, tipo de sonido que habrá, concesiones técnicas, etc.); antes de



pensar “voy a presentar este trabajo”, pienso “a ver qué condiciones tendré en ese lugar”: si es un lugar íntimo, si es un festival, si habrá proyecciones, si será a oscuras... Depende de eso, trato de armar u organizar un set y audio que suene mejor en cada circunstancia. Además, siempre puede ocurrir el imprevisto del momento, esa cosa que solo surge y pasa ese día, en ese momento y con ese equipo... Me ha pasado que un mismo set puede ser totalmente distinto, quizás por volumen e intensidad, tipo de sonido, con o sin equipo de sublow, etc. Con el tiempo aprendí a relajarme, y saber que puedo llegar a cambiar un set casi completo o elegir unas texturas más que otras, al llegar a la prueba de sonido del lugar.

4. Tras tantos años en la música experimental, ¿has notado estancamiento?, ¿algún tipo de evolución?

No sé... Es difícil eso... Primero, que el gusto es subjetivo, y hasta mi propio gusto cambia o evolucionó de distinta forma durante el tiempo... Creo que está todo hecho, y cada vez es más difícil encontrar algo novedoso. Además, desde hace unos años, con la masificación de internet y la posibilidad de escuchar todo y llegar a todo, siempre me falta más tiempo para poder escuchar todo lo que quisiera.

5. ¿Crees que existe un interés real por este tipo de música tanto en el público como en las instituciones?

Creo que sí, pero no en todo el público y mucho menos en todas las instituciones o la gente que maneja la instituciones. Pero creo que hay mucha más gente que la que en principio los medios piensan que podrían gustar de esta música.

6. ¿Cómo ves la escena actual en Argentina, y en particular, en Buenos Aires?

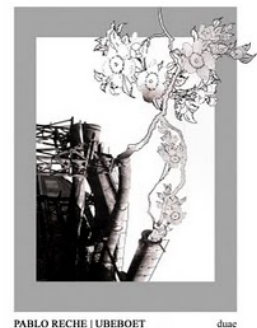
Hay muchas cosas, muchas más que cuando yo empecé, pero también mucha más mezcla de estilos. Antes estaba todo más concentrado, también era más fácil poder estar al tanto de todo. Siempre faltan más lugares para tocar, pero más que nada, faltan lugares con buenas condiciones para tocar. Creo que todo era más puntual. Lo que me gusta es la mezcla de público y proyectos, eso me parece bueno.

7. Tú has actuado varias veces en España. ¿Cómo ves la escena allá?

He actuado varias veces, pero no estoy seguro si conozco lo suficiente. De seguro compartí conciertos con algunos y tengo contacto con otros, pero no estoy tan al tanto como por ejemplo en Buenos Aires. No sé bien cómo es la movida Ander por allá, mas allá de los festivales establecidos. Tampoco sé si tienen contacto entre ellos. Desde mi punto de vista, parece que hay más gente que antes, pero supongo que eso pasa en todas partes.

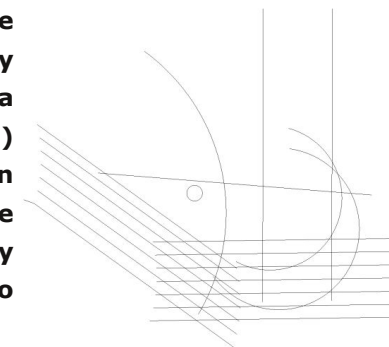
8. Discos físicos versus netlabels.

No soy purista de uno ni otro... Tengo discos físicos y también muchos virtuales... Creo ser el primer artista argentino que editó en un netlabel, el desaparecido Fukk God de Suecia, allá por 2002 o 2003. Siento que con los netlabels todo el mundo puede acceder al trabajo de los demás, pero no sé si todos escuchan esos mp3 con la dedicación y equipo adecuado... Obviamente, no todos tienen un estudio profesional (yo tampoco), pero me refiero a que hay personas que



bajan un tema (ni siquiera el trabajo completo) y lo escuchan por los parlantitos multimedia del ordenador y creen que ya escucharon el trabajo de ese artista... Lo mismo pasa con myspace, escuchan un tema mientras revisan el correo y ya está... En este tipo de música, donde las frecuencias y el sonido es primordial, no dedicarle atención y una buena escucha es lo peor que puede ocurrir. Me parece que antes y con los discos físicos, por lo general uno tiene (a la fuerza) otra escucha, porque en principio suelen escucharse en los equipos de audio, prestándole atención a los textos o de un modo distinto... Ojo... Aclaré que no todos hacen eso, pero el ordenador y el mp3 al paso es un tema... Estoy a favor de los netlabels, y soy fan de muchos de ellos y así descubrí muchas cosas, pero no todos acceden de la misma forma. Hay ciertos trabajos, con ciertas frecuencias más lowercase que no resultan igual comprimidos al mp3. Es un tema complejo y largo.

<http://pabloreche.blogspot.com/>



ENTREVISTA A JUAN JOSÉ CALARCO



1. Háblanos de tu música y de tu trayectoria.

Me cuesta bastante hablar sobre mi propio trabajo porque es algo que trato de racionalizar lo menos posible, principalmente porque busco una relación lo más directa que pueda con los materiales sonoros que trabajo. Me dirijo a hacer una grabación con cierta idea predeterminada, es cierto, pero luego me interesa que el propio material sea el que me guíe y mi interés es, la mayoría de las veces, explorar la musicalidad de un lugar determinado, jugando con las emociones e ideas que éste me sugiera. En sí, creo, lo que busco las más de las veces es reconstruir ciertas formas que encuentras al escuchar el entorno urbano de ésta (o cualquier ciudad) y las impresiones que pueda evocarme.

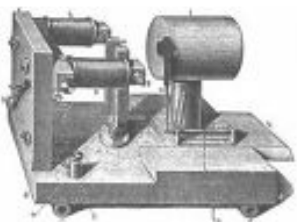
Sobre mi trayectoria... desde adolescente he trabajado mucho en distintos proyectos, al principio utilizando cintas y con un enfoque más cercano a lo que se denominaba música posindustrial, pero fue recién hace cuatro o cinco años que empecé a dedicarme de modo más constante a esto, claro que con las pausas e impedimentos cotidianos de mi trabajo y la universidad. No sé si alguna vez también haré la otra parte que consiste en hacer contactos con fundaciones, conseguir becas y cosas así, el odioso cursus honorum de esta música.

2. ¿Qué proyectos te rondan la cabeza?

Muchos, algunos creo quedarán ahí dando vueltas por años. Uno, por ejemplo, es el de trabajar en torno a la idea de aguas estancadas, tanto como material sonoro en sí como las ideas e implicaciones de diverso tipo (psicológicas, mitológicas, etc.). Si alguien lee eso y me propone una colaboración sería genial.

3. ¿Planteas de forma diferente tus discos y tus directos?

Muy rara vez hago directos debido a que los lugares son muy escasos y que, exceptuando algunos amigos muy puntuales, tengo bastante poca conexión con la escena local. Hay que añadirle a eso que casi todos los lugares para tocar no sólo tienen un sonido hiper deficiente, sino que están dirigidos por jipis de los cuales debes hacerte amigo para



tocar allí y etc... Sí he tocado en algunos ciclos, pero muy de vez en cuando. Para ir a la pregunta puntual, sí, para los directos trato de utilizar un enfoque más inmediato que en mis discos, sets cortos y más lineales, además improviso bastante, que es un recurso que jamás aparece en mis discos.

4. ¿Cómo ves la música experimental? ¿Has notado estancamiento? ¿Algún tipo de evolución?

Sí, noto estancamiento (y me incluyo por supuesto). Creo que la música experimental se ha vuelto desde hace mucho tiempo un género como cualquier otro con sus distintas variantes. De todos modos, creo en la posibilidad de sortear parte de esto olvidando entre otras cosas la noción de 'experimental'; en mi caso, buscando una musicalidad, que bien puede ser atípica, pero una musicalidad al fin, más guiado por el gusto que por cualquiera de los vicios modernistas tan afines a lo experimental. Lo experimental se define tal vez más por la exclusión de recursos (hay mucho de prohibiciones en la noción de vanguardia) que por una búsqueda real, y además, aunque quizás desde otro ángulo, coincido con López en recuperar la noción de compositor por sobre las estrategias cageanas. Siento además que una gran parte de esta música es muy dependiente de los recursos tecnológicos para su evolución, y parece bien claro que los distintos softwares que han surgido durante los últimos años no brindan nada demasiado nuevo como herramientas en sí, a menos que nos creamos eso que el MAX-MSP y etc. son algo más que un entorno interesante para la gente que hace instalaciones u otra cosa, que un juguete complejo para los músicos que quieren devenir en especialistas de algo que acaba produciendo el mismo sonido que consigues modificando un par de parámetros con cualquier plug-in bien sencillo. También veo cómo muchos sellos contribuyen a generar más límites; casi todos tienen algo así como un sonido y un perfil muy marcado y resulta muy obvio cómo mucha gente crea en pos de lograr ese estilo determinado para así editar allí (y obtener cierto prestigio) o en otro sello menor que a su vez intenta imitar al anterior, constituyendo un auténtico círculo vicioso. Incluso generan un imaginario sobre el 'modo correcto' de hacer una pieza, lo cual es mucho más perjudicial.

5. ¿Crees que existe un interés real por este tipo de música tanto en el público como en las instituciones?

En cuanto a las instituciones, no puedo opinar porque mi acercamiento a ellas ha sido casi nulo. Sobre el público, sí, creo que está a veces mucho más abierto que algunos artistas; muchos se sienten más felices siendo como una especie de tontos baluartes de lo incógnito.

6. ¿Cómo ves la escena actual en Argentina, y en particular, en Buenos Aires?

La escena argentina creo que está bien, hay bastante diversidad de propuestas y gente haciendo cosas interesantes. Existen los problemas que hay en casi todos los demás países, como falta de lugares para actuaciones en directo, círculos de amiguitos y modas que a veces habían donde muchos suenan igual (aquí una gran mayoría se inclina por la improvisación ruidosa tan cara al gustito local), pero también hay músicos muy buenos y surge gente nueva casi todo el tiempo. Esto puede decirse tanto sobre Buenos Aires como el resto del país.





7. Háblanos de tu nuevo sello Impulsive Habitat.

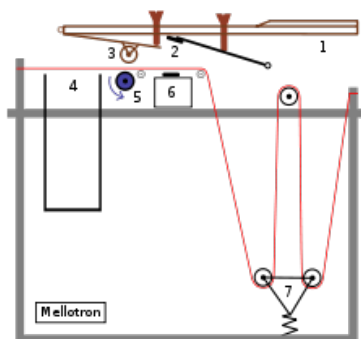
La idea detrás de IH es crear un espacio abierto a cualquier propuesta dentro del trabajo con grabaciones de campo, más allá de cualquier trend o estilo determinado.

8. Discos físicos versus netlabels.

No debería existir oposición e idealmente tampoco distinción alguna, pensarlos más como dos formatos que se limitan a las preferencias de cada sello y artista. Creo que las ediciones físicas aún mantienen una aureola de calidad sobre las ediciones online, algo que va desde la creencia sobre el valor en sí del objeto (una edición lujosa, un digipack ultra bonito, los booklets, etc.), pasando por la noción tradicional -en mucha gente- acerca de que algo es bueno o mejor porque alguien invirtió dinero al hacerlo y otro en adquirirlo, hasta el punto que muchos llaman a un CD, una edición 'real', como si otros formatos se hallasen difusos en una suerte de virtualidad o aun irrealidad.

Existe además un temor claro por parte de muchos artistas. Si nos desprendemos del objeto debemos enfrentarnos frente a la obra en sí, y el criterio de valor pasa a ser necesariamente otro... En el foro de 12k he leído idioteces tremendas donde el propio Deupree y su corte sostenían que una obra no es sólo la música contenida en el disco en sí, sino también su packaging, y si es más lujoso, mejor (así decían). Por eso me interesan las ediciones online, te abren a una mayor cantidad de gente que los cien que hayan comprado tu disco o los otros más que lo descarguen de soulseek o un blog (si es que lo hallan por esos medios, porque algunos discos o bien los compras o realmente no los encuentras en ninguna parte), y te ponen frente a eso: la música en sí, donde o te gusta o te aburre o lo que sea; no te pasas semanas tratando de encontrarle algo bueno porque te gastaste el dinero que tenías para la última semana del mes en ese disco que de veras no te dice nada. Ocurre, a la vez, que mucha gente ni sabe siquiera que existen los netlabels, por cual también vale la pena editar en físico. Al menos si lo que uno desea es que oigan lo que haces, creo lo mejor es valerse de todos los medios, y que tampoco está nada mal salir en un sello de CD que te encanta y gracias al cual te harán más reviews.

www.myspace.com/juanjosecalarco



ENTREVISTA A FAUSTINO GOYENA

1. Háblanos de tu música y de tu trayectoria.

Mi nombre es Nicolás Leonardo Gago Godoy, y mi proyecto musical solista se llama Faustino Goyena. Comenzó en el 2006, como una necesidad de proyectar cosas que me venían pasando a nivel intelectual que necesitaban salir de adentro mío. Antes de que esto pase, formé parte de proyectos de punk, aquí en Argentina. Las influencias de Faustino Goyena son: desde Sunn O))) y Godspeed You! Black Emperor, a Los Crudos, Ampere, Nina Simone, Annikki Taehti, John Zorn, Fela Kuti, Secos & Mohlados, Justin Pearson, Volcano The Bear, Black Dice, Guru Guru, Albini, etc. Estoy muy influenciado también por películas y directores de cine como Buñuel, Jodorowsky, Lars Von Trier, Thomas Vinterberg, Всеволод Илларионович Пудовкин, Lydia Koch, □□ □□□,.



2. ¿Qué proyectos te rondan la cabeza?

En este momento estoy preparando varios lanzamientos: un disco en colaboración con Jab Lemur (<http://www.myspace.com/jablem>), un segundo disco de mi proyecto con Joe Palangana llamado Bisagria (<http://ruidemos.org/rdmbisagria.htm>), y estoy formando parte de una banda aquí en Argentina llamada Ostende (<http://www.myspace.com/ostendepunk>). También voy a estar en febrero girando y tocando por toda Europa, en los lugares que se pueda, sin caché, con caché, con sonido, o sin sonido, eso es lo de menos, lo más importante es la música.

3. ¿Planteas de forma diferente tus discos y tus directos?

Los shows de Faustino Goyena son un momento único e irrepetible. Nunca se escucha lo mismo dos veces seguidas. La idea es que no hay razón para repetir un gig. Lo importante a la hora de presentar una idea, una historia, es tener en cuenta el contexto. Cuando escucho un disco que me gusta por primera vez, lo que nunca me olvido es donde fue que pasó eso. Eso mismo tengo en cuenta cuando toco, quiero que nadie se olvide del lugar, de la hora, que sea algo inolvidable y no algo que pasa desapercibido. A la hora de los discos yo los pienso como una película, como que un hilo conductor los recorre, y que son fracciones de un momento de algo que pasó en mi vida. Cuando se publicó Daltónico, mi cabeza ya estaba muy distinta a lo que me pasó cuando compuse esa pieza. Pero eso pasa porque los tiempos de publicación no son los que uno quisiera. Trato de que todo el objeto sea una pieza de arte, el arte gráfico de mis discos siempre se lo asigno a algún artista plástico que me interesa, con el cual discutimos la idea y el concepto.

4. ¿Cómo ves el panorama musical actualmente? ¿Has notado estancamiento? ¿Algún tipo de evolución?

Hablar de que la música actualmente está estancada me parece un esnobismo. Hay muchísimas cosas interesantes pasando en el mundo, desde bandas como Lighting Bolt, Mono, Experimental Souvenir, Los Natas, The Album Leaf, etc., hasta solistas como Federico Durand, Joe Palangana, Antony Hegarty, Juan Antonio Nieto, Pablo Reche, Hans Appelqvist, etc. El problema yo creo que viene con el acercamiento que se le hace a la música actualmente. Para mí escuchar un disco es como ver una película, la cual demanda atención y un acercamiento preciso. Con las nuevas tecnologías hay un camino que creo que no se respeta. Creo que se realiza una escucha rápida, poco pretenciosa y el disco pasa a estar en un pedacito de un disco rígido juntando polvo virtual. Esto me parece que no es bueno, porque atrás de toda producción musical buena, hay mucho trabajo por parte del artista, y esto de que la obra forme parte de una colección de discos que no escucho es algo que menosprecia el arte sonoro. Además, también creo que hay una nueva generación de jóvenes que llegaron a la música experimental antes de saber con que se estaba experimentando, eso creo que es un problema también, porque hay un recorrido y una maduración musical que debe hacerse. Esos músicos jóvenes, a mi entender, tienen problemas a la hora de brillar arriba del escenario. Tienen tanta información que no saben qué hacer con ella.

5. ¿Cómo ves la escena actual en Argentina, y en particular, en Buenos Aires?

En Buenos Aires pasa lo mismo que en cualquier parte del mundo, el talento sobra, lo que falta es gente sin talento y con dinero que financie la producción artística. La gente de dinero antes compraba el status a través de invertir en arte, ahora creo que invierten en moda y en otras cosas. Buenos Aires es interesante para ser un país tercermundista y estoy



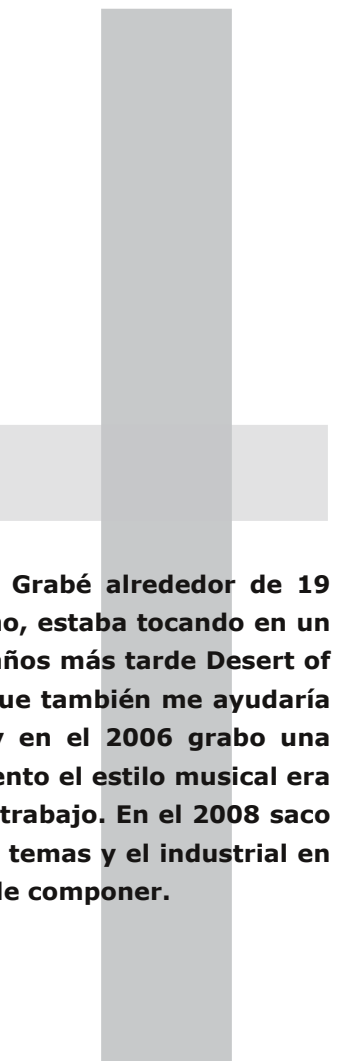
The diagram is a complex, symmetrical schematic. At the top center is a small globe with horizontal lines, labeled "QPO JOR". Below it, the word "HORIZON" is written on the left and "ATIONITATIS" on the right. In the center of the upper section is a circle containing a cross-like symbol, with the words "Sephira" and "Coram" written above it. Below this central circle are two large, bolded words: "SYSTEMA" on the left and "SEPHIROTHICVM" on the right. Underneath these are two more words: "X DIVINO" on the left and "RVM NOMINVM" on the right. The central part of the diagram features a vertical column with several circular nodes connected by lines. To the left of this column is a large circular element labeled "Apophysis IIII" and "Circumferentia Inter Sphaeras". To the right is another large circular element labeled "Apophysis II" and "Circumferentia Separata". At the bottom of the central column are three rectangular boxes labeled "Tubula", "Mucosa", and "Vires". Various other smaller circles and lines connect these elements, creating a dense network of symbols.

Grabé alrededor de 19 años, estaba tocando en un grupo, pero unos años más tarde Desert of Hearts me ayudaría a salir de ahí y en el 2006 grabo una demo. En ese momento el estilo musical era más rockero que trabajo. En el 2008 saco un EP con temas y el industrial en ese momento le componer.

Grabé alrededor de 1990, estaba tocando en un grupo de rock. Unos años más tarde Desert of the North fue también me ayudaría a salir de la zona y en el 2006 grabo una demo. En ese momento el estilo musical era más rockero y de trabajo. En el 2008 saco un EP con temas de temas y el industrial en el que me voy a componer.

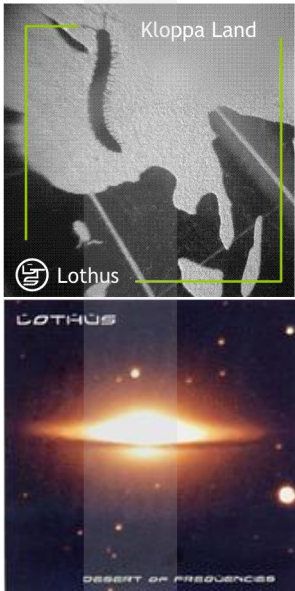
Grabé alrededor de 19 años, estaba tocando en un grupo, pero unos años más tarde Desert of Hearts me ayudaría a salir de ahí y en el 2006 grabo una demo. En ese momento el estilo musical era más rockero que trabajo. En el 2008 saco un EP con temas y el industrial en ese momento le componer.

Grabé alrededor de 1990, estaba tocando en un grupo de rock. Unos años más tarde Desert of the North fue también me ayudaría a salir de la zona y en el 2006 grabo una demo. En ese momento el estilo musical era más rockero y de trabajo. En el 2008 saco un EP con temas de temas y el industrial en el que me voy a componer.



Grabé alrededor de 1990, estaba tocando en un grupo de rock. Unos años más tarde Desert of the North fue también me ayudaría a salir de la zona y en el 2006 grabo una demo. En ese momento el estilo musical era más rockero y de trabajo. En el 2008 saco un EP con temas de temas y el industrial en el que me voy a componer.

Grabé alrededor de 1990, estaba tocando en un grupo de rock. Unos años más tarde Desert of the North fue también me ayudaría a salir de la zona y en el 2006 grabo una demo. En ese momento el estilo musical era más rockero y de trabajo. En el 2008 saco un EP con temas de temas y el industrial en el que me voy a componer.



2. ¿Qué proyectos te rondan la cabeza?

Proyectos más inmediatos con Lothus, sería editar otro CD, tocar y viajar para presentar mi música en otros países (Brasil y Europa principalmente).

3. ¿Planteas de forma diferente tus discos y tus directos?

Últimamente mis composiciones las pienso para el directo, aunque varios de esos temas los modificaré para el álbum.

4. ¿Cómo ves el panorama musical actualmente? ¿Has notado estancamiento? ¿Algún tipo de evolución?

Es una pregunta muy amplia... dada la cantidad de géneros que hay actualmente. Creo que hay cosas nuevas y muy buenas dando vueltas por ahí... pero no son masivas, por lo tanto parece que no existieran. Depende de los parámetros que tomemos, podemos ver un gran estancamiento o aires nuevos. Por ejemplo, hay poco espíritu de búsqueda en la gente y eso

redunda en que no se busca música nueva y el artista a su vez no se arriesga a ser libre con su arte. En los 60 y 70 se arriesgaba, y aún antes, ¿o alguien se olvidó de Pink Floyd, Bowie o King Crimson?

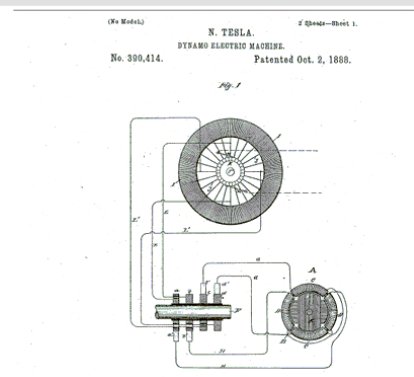
5. ¿Cómo ves la escena actual en Argentina, y en particular, en Buenos Aires?

No hay apoyo a los artistas en Argentina. Realmente hay mucho talento trabajando por su cuenta y "por amor al arte", tratando de subsistir. Por otro lado veo una sobresaturación de DJ's, la mayoría tocando minimal, que ya me harta. Debe haber una fábrica de DJ's en Bs. As. y no me di cuenta.

6. Discos físicos versus netlabels.

Los dos son aceptables, no tienen por qué contraponerse. Los netlabels surgen de la necesidad del músico de tener un medio virtual donde poner su música y darse a conocer. Le da un sentido de pertenencia al artista, frente a la falta de interés de los sellos, conocidos o no, en cierto tipo de música.

<http://www.myspace.com/lothusmusik>



Fümms bö wö tää zää Uu.

pögiff, 1

kwii Ee.

Oooooooooooooooooooooooooooooo,

5

dll rrrr beeee bö

dll rrrr beeee bö fümms bö,

rrrr beeee bö fümms bö wö,

beeee bö fümms bö wö tää,

bö fümms bö wö tää zää,

6

(A)



Fundador del grupo Laboratorio de sonido junto a de Fuga Records y Fuga Juga Gráfica y Fuga Jurásica. Ha trabajado distintos proyectos sonoros, audiovisuales y curatoriales. Ha publicado más de veinte trabajos principalmente en Fuga Records.
http://www.experimentaclub.com/data/luis_marte/#fot

Ursonate: ¿Cómo ves el panorama de la música experimental en Argentina y particularmente en Buenos Aires?

Luís Marte: Tengo una visión bastante crítica. Está bastante complicado de un tiempo a esta parte: tenemos bastantes problemas para organizar conciertos y problemas también de convocatoria de gente. El 99% le va el mainstream y sólo un 1% viene a lo nuestro y además la escena está dividida.

U: ¿y cómo ves el nivel de calidad?

L.M.: Como en todos los lugares del mundo hay muchos niveles de calidad pero de un nivel medio para arriba hay muchas propuestas y hay cosas excelentes.

U: Háblanos un poco de Fuga discos y Producciones Fuga

L.M.: Ahí sale mi corazoncito (risas). Fuga Discos nació como una forma de editar lo que yo estaba produciendo allá en los 90, exactamente en el 94 cuando saqué mi primer casete y como no quería publicarlo sin un respaldo, sin un nombre detrás puse Fuga porque con Reche teníamos un grupo que se llamaba Fuga Cósmica basado en una frase de Carl Sagan que decía que en el espacio la música sería como una fuga cósmica, y nos remite también a escaparse de la realidad que es siempre un poco lo que hace el artista. Fuga se fue transformando en un sello independiente donde editaba yo sólo a artistas que me interesaban y que no tenían oportunidad de publicar en otro lugar. En los 90 esto era muy difícil, las primeras ediciones fueron en casete y en el 98 comenzamos las ediciones en CD y en CDr caseras realizadas por mi mismo y por las personas que colaboraban conmigo. En Fuga se publicó el primer compilado de música experimental argentino, que se llamó Superacción; pedí a cada artista que pensase en una película de ciencia-ficción o serie B y que compusiese algo que le remitiera a esa película. Ese fue el segundo disco de Fuga, el primero fue una serie de temas míos que se tituló Sinopsis. A partir de ahí se fueron sumando grupos y proyectos y en el 2000 realizamos el primer festival multimedia que se llamó Sociedad Mediática y empezamos a tener relación con artistas plásticos y de video y en abril del 2002 hice la primera Fuga Jurásica que se hizo en dos de las salas del Museo. Fue bastante más chica que el resto pero tuvimos una buena convocatoria, unas 800 personas para un solo día y a partir de ahí fuimos tomando todas las salas del museo. La primera Fuga fue muy musical y en las siguientes se fue añadiendo video, fotografía, performance y tocamos otros palos que no eran el puramente musical. Siempre tuve el apoyo y la ayuda de Pablo Reche que desde su cosa de que el no sabe gestionar pero que en realidad si sabe, me ha dado muchas manos. Me recomendaba artistas, me ayudaba con las

programaciones...y así llegamos donde ahora estamos un colectivo de artistas que trabajan en imagen, sonido, artes plásticas, escénicas y que estamos llevando adelante esto, que es difícil pero que está muy bien porque es el único lugar donde se puede ver la expresión del arte que se da en Fuga, más de vanguardia.

U: Esta es la XXII edición del Fuga ¿Cómo ha sido la selección de los artistas participantes?

L.M.: Fuga siempre ha ido en crescendo, el año pasado el evento dejó de celebrarse en el museo de Ciencias Naturales y pasamos al Metropolitano que significó un cambio de lugar y de fecha y que tuvo menos convocatoria y esta vez en La Fundación Gutenberg la convocatoria ha sido similar a la del año pasado, a mi me gustaría que la gente se diese cuenta que existen espectáculos diferentes pero cuesta bastante hacerlo. Estoy conforme con la convocatoria de los dos últimos años si bien no ha sido igual que el Museo de Ciencias Naturales que atraía mucho al público y venían familias enteras para ver que pasaba allí, aunque la cantidad es menor la audiencia es más interesante.

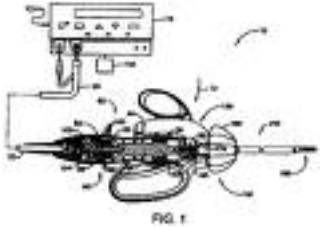
U: ¿Tienes algún tipo de directriz respecto a lo que quiere editar el sello Fuga?

L.M.: Básicamente lo que me interese, y últimamente busco también la calidad humana en los artistas. Hemos tenido artistas que el trabajo se veía que estaba por madurar, con todos los errores de una persona que aún no maduró con su obra pero Fuga dio la oportunidad para con la experiencia que teníamos los que estábamos allá adentro empujarlo y darlo nuestro apoyo. Siempre hemos tenido desde cosas experimentales y totalmente abstractas, a pop, bandas, pasa porque nos guste y el material esté bueno. Para editar ahora mismo busco calidad y eso sería suficiente pero con una impronta, en Fuga hasta las bandas más pop siempre tuvieron algo diferente a lo que pululaba por ahí. Aunque hemos sacado en netlabel yo sigo teniendo mucho amor a lo que es el CD, esa parte fetichista de tener el objeto, aunque aquí los discos no se venden y es como una quijotada sacar discos ahora pero creo que deben tener su espacio. Luego lo de hacerlo muy independiente, muy casero con tiradas muy pequeñas, eso es impagable. Ahora en Argentina como las compañías no están vendiendo tanto sacan vinilos enfocados a los coleccionistas, a los melómanos, con tiradas muy pequeñas. En Fuga tenemos una política de precios muy baratos, de hecho están a 10 \$ (unos 2 €) por que la idea es que la gente los pueda comprar, es tonto tener un disco en una vitrina y que no se lo puedan llevar, una obra que no se escucha no sirve de nada.

U: ¿Hacia dónde encaminas tu música?

L.M.: Es una pregunta difícil, mi música va hacia donde mis sentimientos van y eso es lo fundamental, nunca se hacia donde voy, mi música es lo que soy yo, nunca fui con las modas, no me disfrazo de nadie ni copio a nadie, siempre trato de ser original y que mi música salga del corazón, que venga del alma, es lo que tiene que hacer una artista, expresar lo que es. El concierto de ayer fue muy especial porque lo fui componiendo según iba tocando ya que no tuve tiempo de prepararlo por todo el trabajo del festival, tuvo lo bueno del riesgo, que sabes que algo puede fallar pero no importa porque realmente estoy comprometido con el directo y ayer fue muy emotivo por estar rodeado de amigos y toda la lucha por el festival se volcó ahí y acabé agotado por eso. Siempre varío las técnicas, por ejemplo, en la serie Templos tengo grabaciones muy tratadas y otras prácticamente en bruto, sin modificar. También el momento que estoy viviendo se refleja mucho en mi obra, creo que el artista debe plasmar lo que le pasa, tocar un instrumento puede ser tan frío o tan calido como tocar una computadora, es el músico el





que le da calidez y carácter. El ordenador ha venido a bajar el costo del arte y ha permitido a muchas personas expresar su talento, es una herramienta, se puede utilizar bien o mal. También tengo otras facetas en mi música incluso estoy componiendo un disco de canciones, con guitarra, bajo y batería y cantando yo mis poesías, meterme en el estudio, como en los viejos tiempos, a divertirme con otros músicos, porque experimentar es muy solitario, uno en la casa...es un poco autista

U. ¿Son los conciertos experimentales aburridos? ¿Deben acompañarse de imágenes?

L.M.: Los músicos experimentales no somos rock stars, lo importante no somos nosotros, es nuestra obra, respecto a las visuales igual, yo unas veces las uso y otras no, algunos quieren imágenes para entretenerse con lo cual prestan menos atención a la música. La primera vez que puse imágenes en un concierto mío fueron diapositivas pero se quedó atascado el proyector y durante todo el concierto sólo se vio una imagen que fue cambiando de color porque se estaba quemando, todo el mundo pensó que era algo conceptual y me felicitaban...

<http://www.myspace.com/luismartefugadiscos>



Creative Commons License by-nc-sa 3.0
Reconocimiento - No Comercial
Compartir bajo la misma licencia



Todos los temas compuestos, producidos y
masterizados por Luis Marte. Argentina, 2010.
Contacto: lismarte65@yahoo.es
Diseño: Dolores Lafolla (www.fugaweb.com.ar)



MAS CUESTIONES SOBRE LA MUSICA ENREDADA por MIGUEL A.GARCIA

En Agosto de 2009 se celebro un interesante e intenso encuentro de netlabels en el taller de Audiolab del centro Arteleku en Donosti llamado "Netlabels, música enredada", que durante 5 días reunió a representantes de muy diferentes plataformas como Alg-A, Larraskito, Doministiku, Ixi-Software, Ecto, Hamaiketako, Taumaturgia, Desetxea, Add Sensor, netaudio.es, Arto Artian o Eresbil. En el encuentro se trataron muchas de las posibles problemáticas derivadas del fenómeno desde ópticas muy diferentes, para llegar a escasas conclusiones generales quizás fuente de la diversidad, muy similar a la encontrada en la escena de música "experimental". Si bien la coda del taller aún debe ser concluida, como pequeño anticipo publicamos aquí los resultados de tres cuestiones producto de una sondeo previo a tres artistas que finalmente no pudieron asistir, que pueden ser interesantes para seguir ahondando, y reflexionando, en un medio tan novedoso como quizás infravalorado, e infrautilizado.



Oscar Martín (artista sonoro, noconventions.mobi/noish)

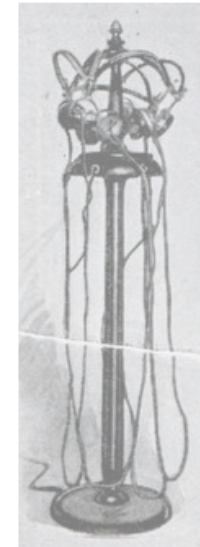
¿Qué supone la red como medio de difusión respecto a medios más convencionales"? ¿Es el medio de difusión definitivo?

Ha supuesto una revolución radical, una amplificación a gran escala del fenómeno del doityourself de los sellos de cassetes de los años 80. Ahora mismo cualquier persona con un ordenador, una conexión a internet y algo de tiempo puede crear su sello y tener difusión a escala mundial, esto antes de la red solo estaba en manos de 4 grandes corporaciones discográficas con su mentalidad de mercado, que imponían sus filtros a la creatividad sonora. Esta estructura de monopolios se ha hecho añicos, y tenemos una inmensidad de núcleos-sellos generados por lazos de afinidad emitiendo-difundiendo creaciones sonoras, sin ningún tipo de cortapisa mercantil. Todo esto unido al acceso a una colección de técnicas (software, hardware,ect) muy sofisticadas que antes solo eran accesibles en 4 centros de investigación universitaria o grandes laboratorios, así como al acceso de escucha de obras.. nos dan unas condiciones impresionantes para la creación, pero ojo que exista este potencial no implica directamente una producción de calidad, a veces paradójicamente la creatividad es mayor y más intensa cuanto peor son las condiciones.... Es una de las criticas que mas escucho hacia los netlabels "que se publica mucha morralla", es cierto pero también encontramos cosas muy interesantes, aquí es donde tenemos que tener un criterio de selección y de encontrar los flujos que nos interesan entre tanta información y marcar este camino para compartirlo o facilitárselo a otras personas, (links, etc) Sería interesante poder visualizar de alguna manera estos senderos que se van creando en la "selva" como un proceso de "selección natural" y una especie de fenómeno de autorregulación en el que los sellos (o url) que contienen cosas interesantes para el "usuari@" se van alimentando, creciendo, linkando, ect y los que no poco a poco se van extinguiendo..

En cuanto a si es el medio definitivo, ¿quien sabe? no creo que exista nada definitivo..además se mantendrán en paralelo los otros medios, el vinilo aun no ha desaparecido, ni el cassette!!

¿Como afecta la filosofía de trabajo en red a la producción y a la estética de la música? ¿Podemos hablar de una estética particular en los netlabels?

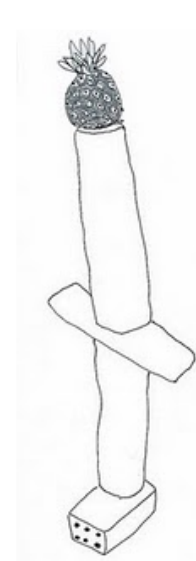
Creo que es muy estimulante poder publicar tu trabajo casi enseguida que lo has terminado y poder contrastarlo con otros creadores, tendríamos que hacernos más críticas y fomentar mas el feedback, es una cosa que echo en falta..



En cuanto a la estética de la música creo que hay demasiada dictadura del software y esto es muy aburrido. Hay un montonazo de gente utilizando el mismo software de la misma manera, generando música como butifarras. Es decir estos software-propietarios están diseñados bajo unos conceptos musicales predeterminados y canalizan la creación hacia un producto muy definido, perdiendo lo que cada uno podría aportar de personal, ante esto me comencé a interesar por los artistas que programan y experimentan con las herramientas tanto digitales como analógicas para la creación sonora, y encontré una forma de relacionarte y una filosofía de trabajo y de conocimiento mucho mas enriquecedora que comprarte o piratear el megasoftware de moda, hablo del opensource. Y sobre lo de una estética particular en los netlabels, tal vez la diversidad de estilos y propuestas que podemos encontrar... a pesar de la "dictadura del software".

¿Que piensa la crítica? ¿Hay feedback? ¿Realmente hay alguien escuchando todo esto?

Parece que la mayoría de la critica especializada(de prensa escrita o radiofónica) va como siempre con un cierto retraso y consideran a los netlabel como de segunda división, un paso previo a fichar por una gran discográfica y si nos vamos al ámbito de la música experimental es de flipar el poco entendimiento que demuestran por lo menos en la península fuera de nuestras fronteras no sé como estará la cosa.... por ejemplo un titular de una revista-fanzine de crítica musical que ojee el otro día, "el truñar(sonar) nos trae la vanguardia sonora y experimental de los nuevos medios, de la red, blablabla Animal Collective y Orbital" que serán muy respetables pero que un supuesto critico nos lo venda como lo venden, ilustra como está el patio...



Miguel A. Tolosa (artista sonoro y curador del netlabel con-v, www.con-v.org/ube, www.con-v.org)

¿Qué supone la red como medio de difusión respecto a medios más convencionales"? ¿Es el medio de difusión definitivo?

Absolutamente, es el medio. Internet supone que todos trabajamos en superficie, ya no hay un overground y un underground, determinados por los filtros ejercidos por los mass-media. Estos filtros son programados bajo parámetros de mercado. Internet no está limitado a canales de difusión concretos dominados por lobbies. Internet es rizomático: produce redes en superficie. Estas redes acaban siendo algo más que la suma de las partes.

¿Como afecta la filosofía de trabajo en red a la producción y a la estética de la música? ¿Podemos hablar de una estética particular en los netlabels?

No veo una relación directa entre el formato + medio de difusión y la estética musical. Tampoco veo una estética particular en los netlabels. En términos estilísticos y/o de discurso sonoro no hay diferencias con los sellos convencionales sobre soportes físicos. De hecho la interacción entre sellos sobre soporte físico y netlabels afines estilísticamente es cada vez mayor (interacción propiciada por los propios artistas, muchos de ellos curators también). Los hallazgos y descubrimientos sonoros se siguen produciendo en el trabajo en soledad de los artistas y en la interacción que estos hallazgos produce en el trabajo del resto de artistas. Las estéticas sonoras son producto de feedback multilaterales.

¿Que piensa la crítica? ¿Hay feedback? ¿Realmente hay alguien escuchando todo esto?

No hay apenas crítica; la gente que escribe sobre música (hablo de críticos amateurs), en realidad, lo que persigue es hacerse con una gran colección de cds gratuitos. Esta es la razón por la que escriben sobre este tipo de música. Así pues, sólo recibimos peticiones de promos cuando publicamos en formato físico; de los discos online no se preocupa ningún crítico (hay alguna excepción, como la de Tobias Fisher de Tokafi).

böwörö
fümmsböwö
böwörö
fümmsböwö
böwörö
fümmsböwö
böwörö
fümmsböwö
böwörötää
fümmsböwötää
böwörötää
fümmsböwötää
böwörötää
fümmsböwötää
böwörötää
fümmsböwötää

¿Qué supone la red como medio de difusión respecto a medios más convencionales"? ¿Es el medio de difusión definitivo?

Internet supone un amplio abanico de posibilidades que a la par que abre puertas, las cierra debido a su amplio despliegue de posibilidades. La información corre más deprisa, pero sin ningún filtro. Genera un exceso de información desinformador. Por lo tanto, la difusión será legítima siempre y cuando uno encuentre un medio "ordenante", del que el usuario deposite "confianza" en el contenido distribuido. Cada vez queda más automatizada la actividad de acceso a Internet, pero casi un 60% del tiempo depositado en la navegación es un tanto residual, es decir, que varía de los objetivos que iniciaron la conexión. De todos modos, el medio no es el fin, sino la "calidad" inscrita a él.

¿Como afecta la filosofía de trabajo en red a la producción y a la estética de la música? ¿Podemos hablar de una estética particular en los netlabels?

Hay un pequeño factor de insipidez vinculado al trabajo en red, inherente a su naturaleza productiva y estética, quizás arraigado al simple factor del "no estar ahí delante". Cuando un proyecto se desarrolla en equipo, un factor considerable es el "contacto humano", con lo que las redes nos ofrecen una ruptura de fronteras, asentadas en el sesgo de los ceros y unos. Por otro lado posibilitan un contacto directo más allá del monitor, entre varios integrantes, pero aunque la información corra inmediata, nunca ofrecerá la inmediatez de ir unos cuantos al local de ensayo, en un mismo contexto. En cuanto a los netlabels maman directamente de la lógica del "do it yourself" (D.I.Y.), quedando las producciones sometidas a la ética del autocriterio y producciones sospechosas; se impondrá una estética del amateur, del "laptop", que supera a la del "proyecto-de-dormitorio", que irá expandiéndose a relativos pasos agigantados, aunque de todo esto surgirá un punto de supervivencia interesante, y esto es el equilibrio del amateur profesionalizado, que apuesta más por factores "innovadores" que por buscar una producción potente. Para gustos los colores.

¿Que piensa la critica? ¿Hay feedback? ¿Realmente hay alguien escuchando todo esto?

Por supuesto que hay alguien detrás de todo esto, escuchando, analizando y tomando nota, pero quizás está allí en las sombras. Antes dije y vuelvo a decir que es quizás una escena autorreferencial, es decir, que su público es su partícipe. Además, suele tener muy buena acogida en las instituciones y círculos artísticos, creando posibilidades de cooperación plástico-sonora. Suele confundirse éxito económico, producción y mercado con categóricos inherentes a la idiosincrasia del sonido, donde el efecto y el espectáculo vence a otro tipo de estrategias. Hablamos de un escape al espectáculo con medidas espectaculares; hablamos de mercado con medidas intersticiales. O simplemente hablamos de alguno que se graba (y se



El taller "Netlabels, música enredada" fue dirigido por Audiolab Arteleku y coordinado por Miguel A. García (también responsable de que este artículo aparezca aquí) y Mikel R. Nieto. Mientras recopilamos la información final derivada de este, posiblemente a publicar como netlabel, podéis encontrar más información en los siguientes sitios: <http://www.arteleku.net/laboratorios/audiolab/archivo/net-labels-musica-enredada>
<http://www.netaudio.es/blog/2009/08/31/resumen-de-net-labels-musica-enredada/>
<http://www.alg-a.org/Cronica-Netlabels-Musica-enredada>



ZINES Y DISCOS por DIRTY BAG



antipatia | a la búsqueda de la anarquía eléctrica ★

ANTIPATÍA

Antipatía es un boletín gratuito que se edita mensualmente desde Barcelona en formato DIN A3 , abarcan esencialmente punk y ruido , pero enfocado desde una ética totalmente DIY.,e intercalan entrevistas , reflexiones personales e infinidad de reseñas de bandas y proyectos que navegan por el subsuelo. Realizado desde dos programas de radio en Radio Bronka (Barcelona), acaban de empezar un blog a través del cual te puedes descargar todos sus números editados hasta la fecha en formato pdf y listos para imprimir. <http://antipatiazine.wordpress.com> fuegoenlamoncloa@hotmail.com

SORDID # 1

Desde Uk conseguimos esta publicación dedicada a los sonidos extremos y a los delirios personales de sus creadores. A sus 16 páginas A5 impresas de presentación se incluye un DVD con el zine con mas de 100 paginas en Pdf listo para imprimir y un doble recopilatorio en archivos wav de gente tan dispar como Strain121, OvO, Teen Arsonists 77, ect...En definitiva bandas de todo el mundo desde el Black metal hasta la electronica mas hostil y radical.

Escribe para conseguirlo a sordid@hotmail.co.uk



ZAPATIÑOS MOTOR # 2

Zapatitos Motor es un hermoso fanzine que se elabora con mucho amor y pasión .Rafagas empoderadas de energias creativas alternando, cuidadissimos y explicitos collages en plan cut and paste, reflexiones desde lo mas profundo ,bonitas ilustraciones y por si fuera poco una cassette de HUMOR VITREO ,el proyecto de punkderfonias de su creadora , por solo 2,50 eu + algo de correo puedes hacerte con una copia. zapatinhosmotor@yahoo.es

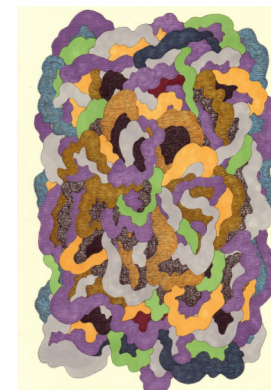


HAZ

Desde Madrid ,cada vez que se edita este zine nos sorprende gratamente ya que el formato suele ser variar entre numero y numero. Básicamente es un fanzine de increíbles ilustraciones inspirado en los llamados graftzines. Elegancia absoluta y buen hacer de la inquieta mano de santo de su creador , quien además lleva adelante uno de los sellos mas creativos del estado español.Afeite al perro. [Escribe a: afeitealperro@hotmail.com](mailto:afeitealperro@hotmail.com)

REPERCUSIÓN

Repercusión es un zine que, componentes de la banda Punk DESTINO FINAL y acompañantes elaboraron tras su pasada gira por Japón . Infos ,curiosidades e impresiones relatadas en primera persona sobre algunas bandas y lugares donde descargaron su odio y en general sobre la escena punk del pais del sol naciente. Maquetación cut an paste .



Reseñas

BIKO "Es muy difícil de imaginar que del Humanure pueda salir vida vegetal" Cassete

Biko es un proyecto formado por dos personas, Ibón que también comparte creaciones con su otra banda ETEN y Jose , alma mater de Afeite al perro , ATOMIZADOR o HUMOR VITREO. La presentación es increíble como de costumbre , el contenido también. Sonidos ritualistas a base de manipulaciones vocales y algún instrumento de viento.

Afeite al perro: <http://afeitealperro.blogspot.com>

V.V.A.A Feed you Ego CD

Un recopilatorio de Noise y Noisecore editado en Japón por Nat Records en el cual encontramos a clásicos del género como 7 minutes of nausea ,o Dave Phillips , como otras propuestas la mar de embriagadoras como POOCHLATZ, CARAVANA ANARQUISTA, DEAD PENI o GOATWORSHIPPER. Esencial. www.natrecords.com

V.V.A.A.FOLK WAR # 4 CDr

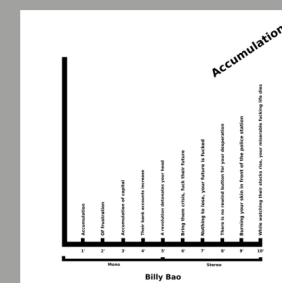
Fol. War es un recopilatorio que las gentes que llevan adelante el proyecto Fuck the bastards y digo proyecto porque además de un pequeño sello diy, es también un programa semanal de radio y una pequeña plataforma de organización de eventos no comerciales. En su programa de radio a menudo invitan a gentes para que interpreten temas en vivo , para posteriormente incluirlos en esta serie de recopilaciones. Este nº 4 está recién salido del horno y podemos encontrar gente tan variada como ACRACI, 2012 STRINGS BAND (Can/IrI), OLD SEED (Can), STANDRIUS (Arg), MC CRISIS (Arg/Kcn), AKANI EL MUERTO (Bcn), Bº TONG (Suza), SOIZU (Bcn/Eusk), HUMOR VITREO (Madr), VRILNoise+MIXTURIZER+CUTTER(Santander/Canarias/Kcn), ENCEFALISIS (Mex.), PATO (Bcn/Berl.), ANIMAL MACHINE (Pol.), TÛSÛRI+XEDH+NOISH (Eusk./Bcn), COAGUL (Bcn) , CHIP SUBCUTANEO (Bcn), DJ AMSIA (Eusk), BERIO (Galicia), LACRO (Chile). Folk./Punk/ruido/hip hop/breakcore todo unido con el mismo denominador común DIY www.radiobronka.info/ftb

DEAD PENI 2-4+1 CD

(Aquí tenemos el 2º trabajo en solitario del proyecto doom/slow del Sr Dave phillips. Ritmos ralentizados y monolíticos, mezclados con algunas grabaciones de campo que hacen que las composiciones cojan más cuerpo. Este trabajo se compone de 2 largooooos tracks que harán estremecer tus sentidos y te transportaran a paisajes húmedos de aguas pantanosas. Sonidazo i!! Edita Blossoming Noise www.blossomingnoise.com

BILLY BAO Accumulation 7"

Punk salvaje y destroy de la mano de Mattin, Xabier Erkizia, y Alberto López a la batería, 10 cortes de 1 minuto con energía, caos, intensidad y jodida mala hostia ,que se van acumulando creciendo y pillando consistencia a medida que avanza el disco. Está editado por este nuevo sello Londinense , (sub sello de la Vida es un Mus) dedicado a editar trabajos mas experimentales dentro del punk. Consiguelo a través de Arto Artian o escribiendo a paco@lavidaesunmus.com



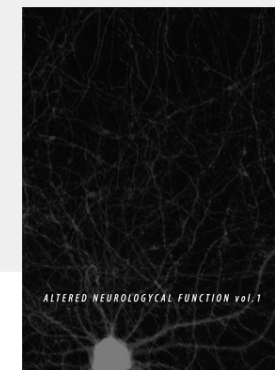
MALACHI / THE BASTARD NOISE "The Immortals" CD

Increible split que reúne a dos buenas bandas de sonidos bastante distantes . Este Cd se compone de 4 temas ,dos por banda MALACHI en una onda metalizada y poderosa incluyendo algun instrumento de cuerda como chelos o violines , podriamos decir que su sonido está cercano a bandas tipo FALL OF ERAFA , es decir metal punk melodico y perfectamente orquestado e instrumentalizado. Bastard Noise siguen por su parte con su manipulación analógica de cacharrería diversa auto construida, acompañada de unos buenísimos textos dejando claro una vez más que son los jodidos amos de Noise Power Electronics con contenido. Co editado entre Housepig ,200 mg recs y Hear more www.housepig.com

V.V.A.A Altered Neurologycal Function Vol.1 CDr

(Compilado Internacional de sonidos oscuros y ambientes lugubres con DARCH NADER/CTEPHIN/TZESNE/MYSTIFIED/C-UTTER/DEATH TRANCE/KRISTUS KUT/SWAMPS US NOSTRILS/FLAT AFFECT/PROJECT HORSED/NORSS/FLOWER OF FLESH AND BLOOD y NO

En su mayoría cercanos al dark ambient .Presentación cuidada en caja fina de DVD RONF Recs. www.ronfrecords.com



Billy Bao "Sacrilege" (Afterburn) CD por Miguel A. Garcia

No es muy de extrañar la popularidad en progresivo aumento de este poderoso grupo, liderados por un chico nigeriano y apoyados por gente tan intensa como Mattin, Xabier Erkizia o Alberto Lopez. Las formas que utilizan es un rock salvaje, con una base de conceptualismo tan directo como delirantemente naive, no muy lejano a muchas de las propuestas del miembro estrella Mattin, pero que en este caso se revelan como eficientes por vinculadas a aquello de lo que trata este grupo, esto es, rocanrol. Salvaje y de producción potente, sus sonoridades oscilan entre el poder del riff y su disolución en el ruido mas disonante, muy cercanas a los alaridos de grupos de la era post-punk, como los pululantes mas extremos del llamado no-wave, en una relectura post-moderna de sonoridades mucho mas cercana al actual noise-rock norteamericano mas potente.

Su principal interés, para mí, es su ubicación en esa la frontera de nadie de aquellos que están en el borde de devocionar el material de partida, y no poder tomárselo realmente en serio, dando como resultado una especie de rocanrol no-rocanrol cuya oscilación lo deja en ese arriesgado lugar de interés en el que las cosas ocurren por su permanente duda. Quizás no sea más que una especie de intento de dar veracidad a lo que no debería ser mas que un puro ejercicio de nostalgia, y que, no tan sorprendentemente dada la capacidad de los miembros, funciona a la perfección.



IMPRESIONES (APRESURADAS) SOBRE INMERSIÓN SENSORIAL por J.L. ESPEJO

Al intentar escribir sobre Inmersión en arte me he encontrado con un dato desde el que quería partir: Las grandes obras audiovisuales que se agrupan bajo este término, suelen darse dentro del marco de festivales, que a su vez ocupan indistintamente la programación de museos y centros de arte. Programaciones como *Studies in Light and Space* de la Transmediale en Berlín, *Exercises in Immersion* y *Expanded Space* entre otros ejemplos de la programación de *Sonic Acts* en Ámsterdam, o la presencia de artistas como Ryoichi Kurokawa o Ryoji Ikeda en el festival audiovisual *Rencontres Internacionales*, sientan las bases para ir hablando de una tendencia que pese a la variada naturaleza de sus obras tiene ciertos principios comunes.

Aunque no vaya a intentar explicar el término es necesario decir que me refiero a obras cinéticas, sonoras y audiovisuales diseñadas para hacer entrar o salir al espectador de su marco de percepción habitual. A diferencia de otros modos de arte como la pintura o el cine narrativo, esta inmersión suele producirse alterando el mismo espacio y tiempos vividos, y muchas veces afectando físicamente al cuerpo. Mientras que Francisco López o Edwin van der Heide usan abiertamente el término para definir sus directos e instalaciones, hay otros trabajos a los que podríamos aplicarlo más libremente, como a las instalaciones de Ryoji Ikeda, Carsten Nicolai, °SONE, Jakob Kierkegaard, o el trabajo cinematográfico de Bruce McClure o Bruce Conner.

Pero como decía, no es mi intención definir una tendencia tan amplia señalando algunos protagonistas, sino exponer algunos de los problemas que pueden plantearse al contextualizar e historiar semejante grupo de obras. Entre otras cosas la complejidad de fuentes y referentes cruzados, es lo que complica realmente su análisis. Evidentemente al tratarse de obras audiovisuales es sencillo adscribirlas al cine abstracto y experimental realizado por Dziga Vertov, Brakhage, José Antonio Sistiaga o Tony Conrad. Sin embargo al mirar más de cerca el trabajo de los directores citados, nos encontramos que estos se preocupan más de una ruptura lingüística con el cine, que de construir un ambiente para su público. Una de las cuestiones más remarcables de este tipo de obras, es su capacidad de generar un nuevo tipo de experiencia estética, a partir del cual es posible pensarlas dentro de la historia del arte. Una experiencia estética que podemos entender como aquello que nos permite recolocarnos en el mundo, oyendo y viendo de otras maneras a través de la escucha y la contemplación de una obra de arte. Dicho de otro modo, buscan el deslumbramiento que permite la desautomatización de la percepción normalmente embotada en lo cotidiano. Pero debemos puntualizar esto último, porque mientras que determinados tipos de inmersión funcionan como evasión simple (el cine espectacular narrativo por ejemplo), los trabajos que al menos a mí me gustaría recalcar, son aquellos que nos resitúan en el aquí y ahora, aquellos que ampliando el marco de percepción nos permiten comprender otras realidades posibles, otras ideas no narradas.

Todo esto no tiene nada de nuevo, pero repensar estas categorías se hace necesario debido al cruce entre formatos y la inclusión de estos elementos en círculos tradicionales del arte. Cuando hablamos de actuaciones como las de Greg Pope & Gert-Jan Prins o Haswell & Hecker en el club Paradiso durante el *Sonic Acts XIII*, encontramos eventos adecuados a los



kp' €

comienzan a transportar a grandes museos y centros de arte, bien como instalaciones (Tabakalera Suená), bien como directos (Ryochi Kurokawa en el Reina Sofía, Lis Rhodes en la Tate Modern). La entrada en los museos de manifestaciones que sentaban sus bases en clubes y salas de concierto, hacen que los espacios expositivos sean repensados. Cuando pensamos en la experiencia estética dentro de un museo o un centro de arte, seguramente lo asociemos primeramente a grandes muros blancos en los que se han colgado enormes cuadros abstractos, impresionistas o románticos, con una considerable distancia entre cada marco que permita su admiración e inmersión en el espacio pictóricamente sugerido. El espacio de exhibición museístico ha generado o ayudado a generar ese lugar inocuo en el que se sugieren la experiencia estética, y quizás por ello estas tendencias inmersivas estén teniendo relativo éxito fuera de los espacios en los que se generaron. Un prototipo de este modelo sería la Capilla Rothko, con su acompañamiento musical específicamente compuesto por Morton Feldman, donde los modos de exhibición museísticos son influidos por la sinestesia para dar un espacio de recogimiento más allá de los muros de la institución. Y este ejemplo tan pasado se trae para recordar al expresionismo abstracto como gran moda del poder, como un formalismo evidente que también era analizado como inmersión y expresión de lo sublime. El hecho de que este fuese un modelo de hacer hegemonía cultural no signifique que sea el único, ni que una producción comparable deba serlo obligatoriamente.



Volvamos a esa definición del espacio cultural como mistificación del objeto artístico colocado en un plano limpio, creando un espacio para la consagración de la obra y el artista. Creo que para entender mejor el tipo de espacio de exhibición que se está generando no deberíamos recurrir a Rothko y Feldman sino a pintores barrocos como Giovanni Battista Gaulli, Lucca Giordano o Andrea Pozzo. Hablamos de las pinturas de una serie de hombres dedicados entre otras cosas a la producción de grandes pinturas de bóvedas, que daban a percibir espacios fantásticos junto con la arquitectura de los palacios y las iglesias en que se situaban. La pintura y la arquitectura generaban al unirse un espacio lleno de significaciones místicas. Queremos rescatar de estas obras, tanto sus maneras de generar y ocupar espacios, como la importancia que en ellas tenía el artificio técnico más allá de la representación. Este artificio era el que aseguraba el funcionamiento interno de las pinturas, generando nexos entre distintas realidades en las que poder sentirse raptado.

Hay otras similitudes con la producción cultural de la época barroca a la que pertenecen los pintores que hemos nombrado. Esas pinturas son los referentes más cercanos al arte occidental, pero se disputaban la fascinación del público con toda una serie de aparatos maravillosos que llenaban las colecciones y las cortes desde antes del s. XVI. Linternas mágicas (a partir de las que hoy trabaja Ken Jacobs), cajas de música y autómatas (como el piano-autómata de Gilles Aubry), panoramas en el s. XIX (como las proyecciones circulares de realidad virtual de Jeffrey Shaw) o por citar un ejemplo anterior y de otra cultura, el legendario estanque de mercurio de Medina Azahara (en una versión tecnológica mucho más rudimentaria). Avanzados ingenios de luz y sonido para el divertimento de los cortesanos, basados en una ciencia todavía contaminada o inspirada por lo fantástico y lo desconocido, aún heredera de los saberes universales en los que el arte era también artificio, juego y magia. No puedo comparar científica y tecnológicamente ambas épocas, pero hay algo en estas nuevas tendencias inmersivas de fascinación y juego de la percepción, de arte de las máquinas para el disfrute de los sentidos. Aquí se puede acusar de extremo formalismo a la tendencia audiovisual de la que venimos hablando, pero como aquellas obras mecánicas, estas nos hablan de



una realidad científica y los problemas tecnológicos que afectan a nuestra percepción de las cosas más allá del lenguaje. De ahí que además de exponer problemas de representación, estéticos, económicos e históricos, debamos recurrir a términos matemáticos como estocástica para hablar de las Proyecto Performance de Bruce McClure, o a otros químicos como sonoluminiscencia para explicar Sonic Lumiere de Carsten Nicolai. Del mismo modo que una bóveda pintada nos hablaba sobre un dogma, también expone los modos de visión en el plano curvo. Por tanto una obra binaural u octofónica describe cualidades físicas del sonido en relación a la percepción mediante un discurso científico y artístico a la vez, haciendo audibles y visibles algunas de las cuestiones que al lenguaje escrito le cuesta exponer.

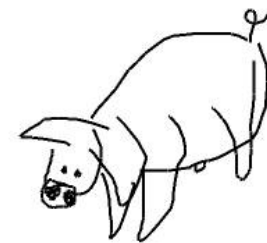
Por todo esto muchas veces nos escama ese gran espectáculo tecnológico que acompaña a estos eventos, aunque como todo, los principios inmersivos no sean necesariamente presa de ellos. Un buen ejemplo de fue la exposición Tabakalera Suenar, donde la obra altamente tecnológica de Edwin van der Heide se cruzaba con la instalación casi artesanal de Marcello Liberato, funcionando cada una según lenguajes muy distintos pero alcanzando principios similares. Este ejemplo debería presentar de otro modo todo ese conjunto obras presentadas en grandes centros de arte y festivales, que solemos asociar de primeras con grandes presupuestos y altas inversiones públicas o empresariales.

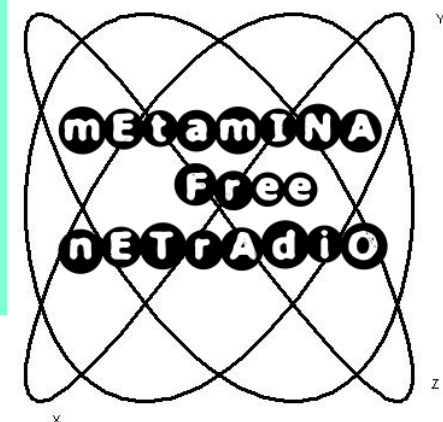
Aunque haya saltado entre obviedades, creo importante haber recalcado la manera en que las tendencias inmersivas pueden variar las maneras de exhibir y consumir cultura mediante la reformulación de la experiencia estética o al menos su formulación hiperbólica. Si tuviésemos que recurrir a términos estéticos del pasado, llegaríamos a lo sublime como superlativo de belleza, lo grande, lo que escapa a nuestra conceptualización. Pero también aquello que testando los límites de la percepción, nos hace pensar sobre la fiabilidad de esta. Se me presenta en conclusión, como un tipo de arte que realiza la función que supuestamente desempeñaba hace siglos, generando todos esos sentimientos casi románticos asociados tradicionalmente a lo sublime. En lugar de pintura, eso sí, nos encontramos con la esencia del audiovisual: la luz y la vibración como materiales de la obra.

J.L. Espejo

<http://theratzingertimes.wordpress.com>

<http://www.mediateletipos.net>





.....MEtaMiNa FreeNet Radio:Ursonate.....

Oscar Martin

<http://metaminafreenetradio.blogspot.com>

En la era informacional, donde nos vemos expuestos a tal volumen de flujo de datos, ¿Cuántas releases de audio se pueden publicar en un día? ¿en un mes? o incluso en cuestión de unas horas o minutos. Por un lado de esta sensación de desbordamiento y extenuante solapación y yuxtaposición surge la idea de esta "netRadio", y por otro de la exploración de las posibilidades que nos brindan los nuevos medios comunicacionales, ahora en parte en manos del pueblo.

La idea práctica sería aprovechar el audio almacenado en Archive.org bajo diferentes netlabels, seleccionados por criterios de afinidad y relacionados con el arte sonoro, ruidismo y propuesta más experimentales todas ellas bajo licencias "abiertas" y streamearlos o radiarlos con una selección aleatoria 24 horas diarias en formato OGG.

Crear una micro red dentro de la red, recanalizando y reactivando el material depositado, dotándolo de un nuevo contexto y flujo, que nos ahorra también el tener que estar navegando de un netlabel a otro y nos permite disfrutar de la escucha ininterrumpible y siempre variable de todo este material.

¿Como va a funcionar? radio-automática

Básicamente consiste en un ordenador con un script de programación y conexión a internet, que automáticamente y diariamente emite hacia la red las tracks de audio que le facilitemos en un archivo de texto editable lo que permite añadir más material de forma fácil. Con este tipo de funcionamiento nos ahorramos tener que almacenar material sonoro que ya lo esta en Archive.org, simplemente el script selecciona una "url" de un audio y lo reproduce utilizando para ello "python gstreamer", con jack que es el servidor de audio de linux lo conectamos a "DarkIce" un programita que lo manda a nuestro canal de la plataforma giss.tv. Para oír la emisión solo tendremos que conectarnos a este canal desde nuestro navegador Firefox o con otro reproductor de streaming tipo VLC.

Tácticamente se creara una web o blog para la netRadio, con el link a la conexión de la emisión y con un listado de los netlabels y artistas sonoros que podremos escuchar en las emisiones. Todo el software utilizado es de código abierto y estará disponible en el blog para que cualquiera pueda poner en marcha su propia "metamina Free netRadio" con solo editar un archivo de texto, y ejecutando el script en una maquina conectada a internet. Por supuesto también se puede modificar y mejorar el código, feedbacks y sugerencias son más que bienvenidas.



La idea de esta netRadio quiere surgir como proyecto paralelo al fanzine, con la intención de generar más tejido y cuerpo en la comunidad creciente de netlabels involucrados en la ardua tarea de la creación y difusión del arte sonoro experimental en su vertiente más arriesgada e independiente.

Estado actual

versión 1.0 radioUrsonAte casi lista para comenzar a emitir, ultimando la programación y seleccionando el material sonoro de la esfera "ursonateFanzine". Buscando un "host" que proporcione el ordenador y la conexión a internet..esperemos que pronto en los ondas..

versión 2.0 Open netRadio uno de los posibles desarrollos para futuras versiones, sugerida por José Luis Espejo, podría ser la de una radio abierta y colaborativa, es decir que los propios usuarios son los que irían confeccionando la lista del material sonoro de la netRadio.

<http://metaminafreenetradio.blogspot.com>

ENTREVISTA A HECTOR REY por MIGUEL A.GARCÍA



En vez de buscar respuestas de figuras relevantes por su popularidad o importancia simbólica, me pareció más interesante para esta empresa una entrevista con alguien aún novedoso y desconocido, pero cuyo interés tanto por background, como por obra, como por discurso, podría aportar mucho a esta creciente comunidad, aún a riesgo del habitual prejuicio de pretenciosidad.

Héctor Rey es licenciado en BBAA por la facultad de Leioa, con especialidad en escultura, y aparte, ha sido formado en el conservatorio de música de Asturias y el conservatorio Juan Crisóstomo de Arriaga de Bilbao durante 15 años. Dudo que esta curiosa intersección de formaciones sea lo que convierte en tan interesante su trabajo, pero desde luego nos sirve como punto de partida para ahondar más en sus ideas.

1> Empecemos por tu formación. Por favor hablemos un poco cómo percibes esas 2 vías de aprendizaje artístico que has tenido (plástico y musical), y en qué punto crees que influyen en tu obra actual.

El haber estudiado licenciatura en Bellas Artes es algo que, además de hacerte conocer el uso de determinados procedimientos e instrumentos técnicos, principalmente te empuja a pensar de una manera y a desarrollar cierto tipo de sensibilidad. Te sirve para desarrollar una consciencia de la forma y sus implicaciones, no sólo desde términos, pictóricos..

sino en un sentido mucho más amplio. Por otro lado, el haber estudiado paralelamente en el conservatorio te permite desarrollar unos recursos técnicos –tanto prácticos como teóricos- que te sirven a la hora de estructurar, te abren posibilidades de cara a la creación. El gran problema de la enseñanza musical, al menos en el estado, está en el hecho de que consiste principalmente en la interpretación de obras de otros autores, lo cual no es algo en absoluto malo, pero sí insuficiente cuando es prácticamente lo único en lo que se basa una educación musical. No hay apenas un aprendizaje en la consciencia de la forma sonora y la creación propia de ésta. Así que, una vez obtenidos los conocimientos técnicos y la cultura musical que te proporciona el estudiar en un conservatorio, el aprendizaje y consciencia de la forma que se adquiere en la facultad de Bellas Artes es determinante para la obra sonora desde el punto de vista constructivo y estructural.

2> Sigamos con las disciplinas. Si eres capaz, resúmenos un poco en qué consiste o te gustaría que consistiera tu trabajo, ¿crees que las disciplinas direccionan del todo su orientación o crees que hay aspectos comunes?

No sé si es posible resumir con exactitud en qué consiste el trabajo artístico, y quizá menos aún el propio. Es decir, mi acercamiento a la creación parte más desde un punto de vista vital que desde la existencia de unos preceptos o condiciones a priori. No me gusta predisponer mi trabajo con condiciones finalistas, sino ir trabajando de forma procesual, siempre abierto a posibilidades imprevisibles. Esto no son trabas puestas de antemano sino una mera descripción de mi modo de ver la creación. Trabajo con la forma en base a una ontología constructiva, una condición de lo creado de ser en sí mismo. Algo cuya trascendencia está exenta de referencias, al menos desde el plano consciente, partiendo de sí mismo para llegar a dar pie a ciertas cosas que se escapan de captura imaginaria. En lo que refiere estrictamente al sonido, uso primordialmente la improvisación como praxis, tanto en mis actuaciones en solitario como tocando con otras personas. También trabajo en el estudio, en la construcción de sonido y estructuración de los elementos de manera más meditada y menos espontánea, sobre todo de cara al formato CD y a la cierta incompatibilidad que percibo entre el registro y el trabajo con improvisación. Dichas dos líneas de trabajo sonoro son totalmente independientes. Me interesa el ruido por su gran materialidad para construir, el silencio, y todo lo que se sitúa entre medias.

No creo que las dos disciplinas principales de mi trabajo –escultura y sonido- lo direccionen. Al menos, no de forma divergente. Para mí ambas cosas, aunque no son la misma, funcionan de la misma manera. Intento trabajar con ellas desde el mismo enfoque. La única diferencia reside en la naturaleza de la materia. La esencia es la misma.

3> Como esto es una revista sobre música, vamos a prestar una especial atención a tu obra en este área, ¿cuando y de qué manera empiezas a prestar una atención especial al trabajo sonoro, y por qué? Volviendo a la temática de relaciones entre disciplinas, ¿cómo lo ubicarías en el contexto de la unidad artística global que compone tu trabajo?

Bueno, comencé a estudiar violín y lenguaje musical desde muy pequeño, por lo que puedo decir que el sonido siempre me ha atraído. Pero no fue hasta entrados mis estudios universitarios –y a la par que mi formación académica clásica en el conservatorio continuaba- cuando comencé a interesarme y trabajar con ello desde perspectivas más contemporáneas y experimentales, primero colaborando en trabajos sonoros de compañeros de estudios y posteriormente formando



algunos proyectos que, la verdad, no tuvieron mucha trayectoria. El acontecimiento que más influyó en mi decisión de trabajar seriamente en el audio experimental fue la asistencia a un taller de improvisación libre con Jean-Luc Guionnet en Arteleku –Donostia-, tanto por los contenidos del taller impartidos por el propio Jean-Luc como por la estimulación que provocó en mí el conocer a personas con inquietudes interesantes y cuyo trabajo sonoro me parece de gran interés. Todo eso, y acudir a partir de entonces a otros talleres, conciertos e improvisaciones hizo que mi atención hacia el sonido fuera siendo mayor. En cuanto a la segunda parte de la pregunta, creo que el desarrollo de mi trabajo sonoro va en relación a mi trabajo escultórico y viceversa. Con esto no quiero decir en absoluto que tienda hacia la fusión de estos dos campos, cosa que no está especialmente dentro de mis intereses. Me refiero, en cambio, a que supongo que es normal que cuando tienes unas determinadas concepciones artísticas o formas de hacer todo ello empape tu obra, con la única diferencia, como señalaba en la pregunta anterior, de que existe un cambio en la naturaleza de la materia con la que se trabaja, ya sea sonido, plástico o madera.

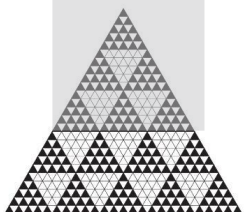
4> Una pregunta de opinión más genérica pero inevitable, ¿cuál es tu opinión respecto a la llamada escena de música experimental, que en gran medida tratamos aquí? ¿Crees que existen suficientes aspectos comunes entre las diferentes propuestas como para que una publicación como esta tenga sentido?

A pesar de que llevo poco tiempo trabajando con el sonido, he estado conociendo en los últimos meses a creadores y creadoras que me resultan inspiradoras y cuyo trabajo me parece que tiene mucha calidad. Me interesa mucho de esta escena su deslocalización y expansión pero al mismo tiempo el contacto que existe entre los y las agentes que forman parte en ella. En lo que sería el ámbito estatal, gracias a la asistencia a improvisaciones colectivas en el ámbito en el que me muevo, me están surgiendo bastantes oportunidades de conocer a personas creadoras muy interesantes. Todas estas personas tienen mucho bueno que sacar y con lo que quedarse, aunque su obra después no tenga que ver con mis intereses personales, pero eso en el fondo no es lo importante ya que existe la posibilidad de reconocer la solidez en algo aunque no vaya en tu misma dirección. Y ya en un ámbito más local, la escena experimental aquí en Euskadi, al menos hasta donde por ahora conozco, me está estimulando mucho con propuestas radicalmente diferentes entre sí y de gran interés, además del beneficio que te aporta el poder interactuar más directamente con las personas que las llevan a cabo.

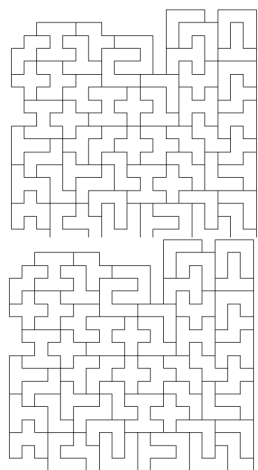
Respecto a si existen suficientes puntos en común como para que una publicación tenga sentido, yo creo que el nexo común debe centrarse obviamente en la vocación de experimentalismo real, sin importar estrictamente cómo lo enfoca cada persona o cuestiones menos importantes como si existen puntos en común en el sentido formal. Creo que esto es vital para una escena que, en mi opinión, debe ser inherentemente diversa. Esta necesidad de la diferencia ya es, de hecho, otro punto en común.

5> Composición vs. improvisación.

¡La pregunta del millón! Es un tema muy complejo. ¿Qué quiere decir ese versus que separa los dos términos? En mi opinión, primero habría que delimitar ambos conceptos y ser consciente de sus puntos en común, de dónde roza uno con otro o incluso de si ambos son conceptos válidos. Composición es un término que se utiliza, en mi opinión, para referirse



Segunda etapa del triángulo obtenido sobre una malla triangular con $k=5$ en el algoritmo.



a cuestiones demasiado diversas como para ser englobadas de forma tan básica. Por ejemplo: podríamos entender la composición como el trabajo de estructuración sonora que tiene lugar en el estudio, el ordenador, etc. con el objetivo de generar un constructo sonoro determinado, configurándolo con la propia materia que lo constituye, añadiendo, sustrayendo, colocando tensiones... También podríamos entender la composición, desde una perspectiva más clasista, como la estructuración de una pieza en base a una referencia representacional (partitura, en sus diferentes modelos clásicos o contemporáneos) con el objetivo de que dicha pieza pueda ser reproducida de forma teóricamente mimética en otro espacio-tiempo. El primero de los ejemplos tiene que ver con un tipo de trabajo bastante habitual en la música electroacústica y experimental en general: componer la pieza, decidir sus tensiones... en definitiva, construirla al igual que se construye una obra artística de cualquier otra disciplina. El segundo de los ejemplos, según mi punto de vista, muestra un entendimiento de la composición, en algunos aspectos, un poco limitado y que tiene que ver con diferentes cuestiones relativas, por ejemplo, a la perdurabilidad de la obra de cara al registro (herencia de cuando no existía la grabación), o a la utilización de muy variados recursos que no pueden ser controlados por una sola persona a la hora de la presentación de la pieza (como en la composición sinfónica). El interés de esto, en mi opinión, reside en la posibilidad de ampliar los recursos, no sólo entendiendo dichos recursos como tonales o tímbricos sino también estrictamente logísticos: por ejemplo, el poder decidir que una parte de tu obra sea interpretada por otras personas, incluso sin darles otro tipo de indicación de qué deben hacer, pertenece a este tipo de composición.

A partir de ahí, surgen toda una serie de preguntas: respecto al primero de los ejemplos, ¿qué hay de quienes consideran la improvisación como composición instantánea? ¿No estamos haciendo, a la hora de improvisar, algo similar a esa estructuración de tensiones y construcción de la pieza pero en tiempo real en lugar de previamente? ¿Estamos componiendo, entonces? De la misma manera, si entendemos la improvisación como composición instantánea, ¿no podríamos entonces contener todo aquello que tiene de específico la composición en una improvisación? Respecto al segundo de los ejemplos: ¿qué ocurre con todos esos parámetros que la partitura no puede controlar? ¿Qué pasa con todas esas variables, todos esos huecos donde la partitura no puede llegar? ¿No estamos, acaso, improvisando con ellos? ¿No existen en la improvisación libre otro tipo de condicionamientos de los que acaso no somos conscientes y que ejercen casi como ejerce la partitura? ¿Cuál es la diferencia, entonces, entre estos condicionamientos y la partitura?

Ahora bien, si orientamos la pregunta a un sentido más personal, yo me sitúo indudablemente en la improvisación, al menos en lo que a la creación y presentación directa de mi trabajo se refiere –aunque de cara al formato disco trabaje con la construcción y estructuración electroacústica- aún a sabiendas de que muchas veces las fronteras entre una y otra son mucho más difusas de lo que parecen...

6> Diferentes aspectos y niveles de la improvisación, desde la pura estética de jazz hasta la improvisación libre ¿Cómo los contemplas? ¿Crees que tiene sentido utilizar la misma palabra para todos ellos?

En mi opinión, no sé si el término improvisación libre, que usamos constantemente, es el más apropiado. ¿Acaso no debería ser libre de por sí una verdadera improvisación? En este sentido, si una improvisación, para serlo realmente, tiene que ser por lo menos “lo más libre posible”, quizá dicho término peca un poco de redundante. ¿No bastaría con decir improvisación? Me viene a la cabeza el tema del jazz citado en la pregunta, una música con una supuesta pretensión

improvisadora pero repleta de condicionamientos. Incluso en el jazz más radical, en el free jazz menos sujeto a reglas estructurales, existe una consciencia propia y un reconocimiento instantáneo que hace que pertenezca a un estilo concreto. Creo que la palabra improvisación sólo tiene verdadero sentido cuando lo creado es todo lo libremente posible. Pero... por otro lado, tras dejar por sentado que el término improvisación, sin coletillas, debería ser inherentemente libre, surge la pregunta acerca de si dicho término en realidad lo es –reflexión creo que influida por el pensamiento de Mattin tras la lectura de algún texto suyo-. Esta pregunta atañe a la problemática de si existen o no una serie de condicionamientos de los que quizá no tengamos consciencia, que ejercen como trabas a la hora de disponerse a crear, durante la creación y después de ésta en su asimilación, funcionando así al igual que otros condicionamientos presentes en la música tradicional. Si existen dichos condicionamientos, quizá la improvisación sea en cierto modo una cuestión de estilo, un mero género encasillado por sus propias ataduras. Yo, personalmente, prefiero pensar que no es así y que existe no sólo una posibilidad sino la necesidad auto-transgresora de levantarse contra dichas ataduras. Evitar de cualquier forma un pensamiento finalista que lleve a la improvisación a la acomodación.

7> Un aspecto polémico y a veces criticado, sobre todo por la falta de espectacularidad derivada de la limitación de determinados aspectos teatrales, aparece muy vinculado a la "música experimental" aunque sobre todo a la música electrónica, ¿cuál es tu opinión de todo esto?

En mi opinión, entendiendo la espectacularidad como la incorporación de elementos extra-musicales para propiciar una reacción emotiva en el público que poco o nada tiene que ver con el trabajo sonoro que se está realizando, no me parece en absoluto que dicha falta de espectacularidad sea algo malo. Muchos y muchas artistas parecen intentar hacer frente a esa falta de espectacularidad incorporando elementos –vídeo, performance- que son muy susceptibles de desviar la atención hacia cuestiones mucho menos importantes (ien ese contexto concreto!) que el sonido, y además de esto generar relaciones jerárquicas entre las diferentes partes de lo presentado (y que el sonido acabe adquiriendo un papel de mero acompañamiento respecto a lo visual). Yo opino, por el contrario, que la focalización y la atención primordial en el sonido son cuestiones básicas de cara a un pleno disfrute de lo creado y a evitar la dispersión demasiado presente en un mundo como este que parece estar basado en lo retiniano, en lo hipervisual que nos bombardea a través de los ojos. Por lo tanto, creo que dicha crítica de falta de espectáculo es algo acuñado desde la hipervisualidad mencionada que parece estar siempre sedienta de imagen. Otra cosa muy diferente ya sería el uso de determinadas estrategias que en su supuesta vocación anti-espectáculo, imponiendo la anti-visualidad por medio de ciertos métodos, llegan a una teatralidad no-visual que es casi tan perjudicial como dicha espectacularidad a la que parecen enfrentarse.

Por otro lado, creo que hay que tener cuidado de no confundir la mencionada espectacularidad con otro tipo de cosas que pueden parecerlo. Por ejemplo, me viene a la cabeza que últimamente estoy bastante interesado en el tema del gesto en la música experimental electrónica, cómo el gesto con el que interactúas con el instrumento–que es algo que en un instrumento clásico es importantísimo de cara a la obtención de diferentes matices- puede influir a la hora de la interpretación con instrumentos electrónicos cuyo interfaz parece no tener tantas variables (con los potenciómetros, botones, etc.) La presencia de esta importancia del gesto quizá pudiera interpretarse equivocadamente como cierta espectacularidad cuando en realidad se trata de algo muy natural en pos de una interiorización del instrumento y a una relación puramente física con él.



8> La presentación en directo. ¿Como la contemplas dentro de tu propuesta, qué importancia tiene, qué relación puede tener respecto a un formato con registro previo?

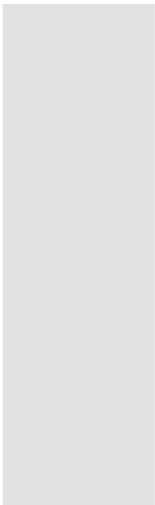
Creo que la presentación en directo es vital en la música improvisada, y por lo tanto así lo es en mi propuesta. La improvisación implica una responsabilidad con el momento presente y sus especificidades, y por lo tanto es por naturaleza irrepetible-, por lo que aparece una relación bastante clara entre ella y su presentación directa, generando una propia situación de improvisación. Por supuesto que escuchar grabaciones de improvisaciones es importante porque ayuda a reflexionar sobre lo sucedido, a ampliar la consciencia y estudiar qué implicaciones ha tenido la forma, pero siempre serán conclusiones a posteriori y sobretodo dejando en gran medida de lado ese carácter vital de la improvisación que sólo surge en el momento de su creación, cuando está siendo realmente genuina. En este sentido, en mi opinión, cuestiones como el uso de la improvisación como material bruto sobre el que posteriormente se estructura en el estudio tienen mucho más que ver con la construcción posterior que con la generación en tiempo real propia de la improvisación. Por eso concibo el trabajo de cara al formato CD como algo muy diferente, otro tipo de construcción que se mueve por diferentes parámetros.

Tampoco hay que olvidar, por otra parte, como si no recuerdo mal señala Mattin en algún texto, que en el mencionado formato de pre-registro, como podría ser por ejemplo un CD, también existen multitud de parámetros y variables a la hora de su escucha que pueden hacer de dicha experiencia algo muy inestable, frágil y sujeto a tanta variabilidad como la propia improvisación.

9> "Música popular" vs. "música culta". Si realmente existen diferencias, ¿en qué lugar piensas que se ubicarían las propuestas que orbitan alrededor de esta "escena"?

Bien, aunque sí que creo que existen dichas diferencias, no creo que exista una confrontación como parece insinuarse en el enunciado de la pregunta. De hecho, creo que ambos son conceptos muy diferentes y no sé si comparables. La música popular nace inherentemente unida a la revolución industrial, con la fabricación de instrumentos en serie -que hizo que su tenencia se generalizara y no fuera privilegio de una clase determinada- y con el uso de la electricidad como energía para alimentarlos, los denominados instrumentos electrónicos. Existió, por decirlo así, una cierta democratización de los recursos, no con la mejor de las intenciones, sino simplemente como estrategia de ampliación de consumidores. Esto generó la aparición de músicas con una simpleza estructural enorme, hechas por y para todo el mundo, que siguen más la lógica del consumo rápido que la de una pretendida democratización igualadora. Obviamente, la electricidad también jugó un papel enorme en el desarrollo de las comunicaciones respecto a la difusión de esta música. Es una música, por lo tanto, inherentemente unida al desarrollo económico capitalista. Una música con una supuesta intención integradora y globalizadora pero que esconde ciertos intereses muy oscuros.

En cambio, la música culta es algo mucho más antiguo, y si existiera un término al que podría anteponerse no sería música popular, sino música tradicional. La música culta es una música para la que es necesaria una preparación cultural y académica. Durante siglos, el analfabetismo fue un fenómeno extremadamente extendido, y para poder interpretar la música culta era necesario el conocimiento de ciertos códigos, por lo que estaba relegada a unos/as pocos/as. Además, la accesibilidad al aprendizaje de dichos códigos estaba condicionada por la tenencia de un nivel económico determinado. La música tradicional, mientras tanto, se iba configurando como la música de transmisión directa, sin apenas referencias o pautas representacionales que fijaran sus parámetros. Mientras la música tradicional es una música muy estructurada geográficamente y con grandes cambios en espacios muy próximos, la música popular se ha venido configurando como una música globalizadora y reflejo del supuesto



occidental. Como vemos, también surge aquí una diferencia económica muy fuerte entre ambos conceptos.

Por lo tanto, sí creo que existe una diferencia entre la música culta y otros estratos de la creación musical. Obviamente, siempre han existido diferentes niveles en la creación, creo que es algo natural y en absoluto alarmante. Siempre ha habido una diferencia entre la creación focalizada (que tiene que ver con una consciencia de la trascendencia de la forma, presente en el arte en general) y la creación más abierta y con inquietudes menos trascendentes (incluso a veces con inquietudes bastante perversas). Esto es algo que parece que muchos y muchas artistas tienen miedo o vergüenza de aceptar. Bien es cierto que hoy en día el sistema económico se ha apropiado tanto de la música culta como de la música tradicional, además de la música popular que nació directamente en él, por lo que también existen más puntos en común que los que podrían parecer entre estas tres determinaciones. Obviamente, luego están las prácticas que se podrían considerar underground, pero yo creo que este término también es radicalmente económico. Económico en el sentido de que hace referencia a un tipo de prácticas supuestamente alejadas del sistema económico, pero esto no asegura de ninguna manera su interés, experimentalismo o trascendencia. Trascendencia que obviamente existe en muchos casos, pero no en relación directa con su cualidad de underground.

Respecto a en qué nivel pienso que se ubicarían las propuestas pertenecientes a esta escena, a mí me gustaría –o al menos así es como yo lo enfoco– que se tenga en mente esa consciencia de la forma trascendente presente en la música culta (que no “clásica”, que es un término, en mi opinión, carente de sentido y que rebosa conservadurismo), ese carácter rotundo y determinante de las prácticas artísticas que surge de una necesidad ante la creación, pero sin caer en el esencialismo. En definitiva, saber que esto es algo importante, cuestión que la música culta aborda con buen resultado. Saber que el experimento, la prueba, la búsqueda, son factores inexorables movidos por una necesidad. Obviamente, siempre desde una práctica alejada del sistema económico, y, en la medida de lo posible, del Poder en cualquiera de sus formas.

10> Cual es tu opinión acerca de los géneros y de las diferentes clasificaciones que se emplean para hablar de este tipo de músicas, ¿arquetipos estéticos, excusas para una delimitación, construcciones culturales? ¿Hasta qué punto crees que son realidades culturales o invenciones de cada artista?

Siempre han existido tradiciones musicales muy variadas y que han ido por caminos totalmente distintos, por lo tanto con denominaciones diversas, que no ejercen como diferenciador sino más bien como enunciador propio de esas propuestas. Incluso dentro de cada tradición existen formas musicales variadísimas que también han adquirido nombres diferentes, en mi opinión con una inquietud descriptiva más que diferenciadora. En ese sentido, los distintos tipos de música se han venido desarrollando en su evolución con etiquetas diferentes. Otra cosa muy diferente, a mi parecer, sería el concepto de “género”, usado mayoritariamente en la música popular (y en un sentido más amplio del término, aplicado a otras cuestiones no musicales como una tipología de los cuerpos humanos) y que es un concepto meramente ecológico en el sentido de que actúa como diferenciador comercial muy simple y sencillo de algo que es puramente económico, dejando claro al sujeto consumidor qué puede esperar de un determinado producto en el que pone su dinero. Poniendo el calificativo de crossover o fusión a todas las músicas que, en su seno, no pertenecen a uno de los cajones propuestos y así al mismo tiempo generando un cajón propio donde diferenciar en base a dicha ecología y economía esas propuestas.

Dentro de otro contexto muy diferente como la música experimental, yo creo que la individualidad es una condición casi

sino quizá imposible de catalogar dentro de cajones muy cerrados y específicos. El término música experimental atañe a propuestas muy diferentes en su forma, pero en el fondo con ciertos propósitos comunes, aunque éstos sean deconstructivos, por lo que también podría desgraciadamente llegar a actuar como un género. Yo creo que está claro que se pueden diferenciar tendencias en el uso de elementos formales (que si harsh-noise, que si drone, que si tendencias más mínimas...), pero aún así dichas tendencias sólo deberían ser señal de una preferencia hacia elementos formales concretos, no de fórmulas específicas en la combinación o estructuración de dichos elementos (como los géneros de la música popular). En un contexto artístico donde las técnicas y escuelas se han diluido totalmente dejando paso a una individualidad potente que hace justicia a las inquietudes propias de cada artista, creo que es necesario pensar el sonido desde dichas conclusiones, que abren la puerta a una libertad mucho mayor alejada de los condicionamientos estilísticos. Por poner un ejemplo, el decir que un artista "hace harsh-noise" en mi opinión debería ser equivalente a decir que un escultor "usa plástico o madera", sólo una referencia a la naturaleza de sus recursos formales pero no a una determinada forma de articulación normativa de estos ni tampoco a la existencia de ciertas tendencias extramusicales tradicionalmente asociadas.

11> Volviendo a tu propia obra, ¿de qué va eso de Línea Maginot?

La Línea Maginot fue un sistema de fortificaciones que construyó el estado francés al terminar la Primera Guerra Mundial, a lo largo de su frontera con Alemania, en vistas a que pudiera ocurrir una segunda. La defensa de la supuesta libertad ante la amenaza de la supuesta grandeza germánica. Una auténtica tensión entre utopías. Cuando dicha Segunda Guerra Mundial tuvo lugar, el ejército nazi pasó a Bélgica y a través de allí pudieron entrar en Francia, haciendo que dicha obra de ingeniería bélica –la obra de ingeniería más grande de la época- no sirviera para nada. Por otro lado, es el título de mi primer trabajo, publicado en diciembre de 2009 en el sello Doministiku. Tengo cierta resistencia al uso de títulos para mis piezas, al menos en lo que respecta al trabajo escultórico, por el riesgo que conlleva a que lo creado pierda importancia ontológica y comience a apreciarse de forma referencial. Leí una entrevista hace un tiempo a un artista sonoro vasco en la que decía algo así como "yo soy quien soy independientemente a cuál sea mi nombre". Aún así, queriendo dar rienda suelta a una serie de preocupaciones artísticas que rondaban por mi cabeza, decidí ese título no como una referencia representacional a una situación histórica, sino simplemente como una fuente de inspiración en relación a dichas preocupaciones. Hoy, en los últimos coletazos de la posmodernidad, construida sobre las ruinas de utopías como las antes citadas, siento una atracción íntima hacia tales macro proyectos fracasados, prototipos de la modernidad, de la era de los grandes discursos.

12> Coméntanos un poco acerca de diferentes propuestas, tanto de carácter local como no, que te hayan podido influenciar o interesar, no necesariamente en el ámbito musical.

La lista de cosas que me han influido podría llegar a ser interminable. En realidad, creo que esto es algo muy natural de cara al trabajo artístico: la propia experiencia vital va dejando un poso que inevitablemente influye en la forma en la que interactuamos con los demás y en todo lo que hacemos, y el trabajo artístico no creo que sea indiferente a esto. No me estoy refiriendo de ninguna manera a conceptos medio místicos sino, por ejemplo, a situaciones tan normales como la toma de decisiones a lo largo de la vida. Aún así, como influencias de las que soy consciente en mi trabajo podría citar a Jean-Luc Guionnet -tanto su obra como haber asistido a un taller que impartió en Arteleku-, Johann Sebastian Bach, Whitehouse, Ludwig Van Beethoven, Heidegger,



Marcel Duchamp, Txomin Badiola, Minor Threat, Michel Foucault, Cabaret Voltaire, Karlheinz Stockhausen, Merzbow, Alban Berg, el pensamiento de Mikhail Bakunin, la obra de Emil Cioran, la historia del hardcore-punk, Jacques Lacan, Hijokaidan, Anton Webern, la obra de Louis-Ferdinand Céline, el onkyo, haber vivido un año en Helsinki, AMM, Jorge Oteiza, Youth of Today, el glitch, Beatriz Preciado, S.P.K., el libro Noise & Capitalism editado por Mattin, Iannis Xenakis, el noise japonés, la conversación con los y las artistas que me rodean además de su obra, asistir a las improvisaciones que tienen lugar en el Club Le Larraskito...

13> ¿Qué opinas respecto a una concepción "tradicional" de la música, y cual sería esa, respecto a un tipo de objetivo más contemporáneo? ¿Qué opinas de conceptos habitualmente vinculados a ésta como lo narrativo, lo ilustrativo, o lo dionisiaco? ¿Es la música la forma más fiel de expresar nuestros sentimientos más profundos?

No creo que dicha concepción tradicional de la música tenga sentido, sino que es siempre una etiqueta acuñada a posteriori, desde la añoranza y el conservadurismo. Durante toda la historia ha existido la creación contemporánea. Si bien creo que la creación tiene la posibilidad de trascender y generar constructos que van más allá de los condicionamientos contextuales, cuya condición de bellos y necesarios no depende estrictamente de referencias atadas a un momento concreto, creo que el acto creador debe ser inevitablemente contemporáneo, por una pura necesidad de que lo que se hace sea genuino, verdadero, no una imitación de esquemas anteriores. Dicho de otra forma: la obra de Bach, Schönberg o Xenakis está ahí para ser disfrutada, porque tiene algo que trasciende a las ataduras contextuales. Pero eso no quiere decir que debamos trabajar hoy en día como ellos lo hacían, de hecho hacerlo sería en mi opinión un absoluto despropósito.

14> ¿Cuál es tu opinión del llamado arte conceptual, qué opinas de la corriente musical que trabaja dentro de estos métodos? ¿es una forma quizás de paliar la insuficiencia a nivel de texto que puede achacarse a mucha música experimental, tal vez demasiado abstracta?

No es lo mismo el arte conceptual entendido como corriente surgida a mediados de los años 60 como posicionamiento dentro del campo artístico, que quizá pudo tener cierto sentido en su momento, que esa tendencia radicalmente conceptualizadora que se ha venido practicando largo y tendido en el arte, no ya como oposición a ciertas posiciones previas y mucho menos como innovación, sino como enfoque exclusivamente lingüístico o "de idea" de las prácticas artísticas, que es algo que no sólo se ha extendido hasta nuestros días sino que cobra cada vez más fuerza, en mi opinión peligrosamente. Yo creo que la preponderancia del concepto (y por ende el arte conceptual) ha sido y es muy dañina en la creación artística por muy diversos motivos. De primeras, porque el uso de elementos lingüísticos o pertenecientes al pensamiento previo relega el arte a una mera condición representacional, entendiendo la representación no como ilustración de cuestiones externas sino como elaboración de algo existente de antemano en algún lugar del pensamiento. Esto hace de la obra exclusivamente la inmaterialidad de la idea y de su propio proyecto, sin tener en cuenta la fenomenología del material y las condiciones específicas que la actuación sobre dicho material puede tener. Es pura incorporeidad. Si el arte existe para aquellos huecos oscuros para los que el lenguaje no es suficiente, para aquello que, de alguna forma, escapa y no es representación –al menos entendida como representación consciente– ¿cómo vamos a enfrentarnos a ello desde parámetros lingüísticos? En relación con esto, podríamos decir también que es el arte que transcribe todo a lenguaje puramente razonado desde el pensamiento lingüístico, por lo que no existe el imprevisto sino que la obra en muchos casos se constituye como una mera imposición por parte de quien la crea. El hecho de que surja, además, de un pensamiento extremadamente proyectivo que parece

querer tener las cosas terminadas antes de empezar, como comenzando por el final, hace que sea un tipo de arte inherentemente finalista, cuyas obras no descansan sobre el tiempo presente sino que parecen ser deudas del futuro implicado siempre en la idea de proyecto, parecen morir cuando el proyecto ya se ha llevado a cabo. Tampoco hay que olvidar, por ejemplo, la tendencia tan masificada de jugar con la ocurrencia, el chistecillo visual, la gracita de la proposición más original, sin apenas estructuración ontológica y cuya importancia recae sólo en la llamada de atención y la sorpresa, convirtiéndose tanto por su propia naturaleza como por la excesiva repetición de dichos esquemas en algo, en mi opinión, absolutamente anodino. Además, este tipo de propuestas conceptuales y “de idea” contribuyen en cierto modo a la institucionalización del arte y al Poder, son el mayor favor para los y las críticas de arte que necesitan el verbo, lo discursivo, para poder llenar libros y catálogos, dejando de lado otra serie de cuestiones quizá más trascendentes y pudiendo facilitar una supuesta transcripción del significado completo de una obra, cosa que desde mi punto de vista es terrible.

Igual que lo es en cualquier otra disciplina artística, así lo es en cierta medida con el sonido. Es decir, es muy habitual ver artistas de audio que trabajan según estos parámetros. A pesar de que no sea algo que a mí me guste y que no considere estrictamente experimental, siempre existen propuestas que tienen interés y que, dentro de su propia naturaleza, pueden tener mucha validez aunque no concuerden con nuestro gusto personal o nuestras visiones del arte. El principal problema que veo en este tipo de propuestas sonoras en las que lo lingüístico (ya sea a nivel de concepto como a nivel de idea en el sentido de ocurrencia) tiene preponderancia es que, muchas veces, llegan a tus manos trabajos sonoros cuya escucha no es indispensable. El propio objeto-disco parece ser ya un contenedor conceptual que lleva inserta la idea que lo generó, la estrategia por la que fue creado. La propia existencia del disco y el saber acerca de su contenido ya parecen ser suficiente. Con saber de qué va la cosa, cuál es su intencionalidad, ya casi lo tenemos todo, sin necesitar expresamente escucharlo, en mi opinión. Podría ser, por decirlo así, un disco-acción, su propia creación ya lo completa, sin tener en cuenta la fenomenología de la escucha ni la experiencia propia de su contenido. Otro problema, ya más personal, que identifico es la creencia en que lo discursivo tiene un potencial político y revolucionario, cuando al final, al tratarse de información simplemente lingüística, no plantea un verdadero cambio ni una auténtica transgresión de nuestros propios esquemas sino que se queda en una mera exposición de ideas, un panfleto político. En mi opinión, la propia forma no discursiva tiene el potencial de ser muchísimo más revolucionaria, entendiendo revolucionaria no como sierva de unas ideas concretas sino como impulsor hacia un cambio más personal con cuestiones como la generación continua de lo nuevo y la superación de las trabas propias de nuestro pensamiento y percepción. La propia forma, con su potencial de quebrantar los esquemas del sujeto creador, genera un avance real, no situado en la mera representación.

Dicha forma de trabajar quizá no tenga que ver estrictamente con una insuficiencia a nivel de texto de la música experimental, sino simplemente con la comentada tendencia masificada en el arte en general. Si consideramos el texto no desde la literalidad (que podría identificarse en la letra de una canción en la música popular o tradicional) sino desde una perspectiva más sofisticada que lo identifica con lo discursivo, nos damos cuenta de que dichas piezas conceptuales acarrean a sus espaldas grandísimas cantidades de información textual discursiva que, de hecho, es condición indispensable para su completa percepción. Por lo tanto, creo que es obvio que hay un plus de texto añadido respecto a otras propuestas sonoras, pero aún así no creo que el desarrollo de este tipo de cosas tenga que ver específicamente con ese añadido, sino más bien con la filiación a una simple tendencia muy masificada dentro del arte en general.

15> ¿Qué estás planeando de cara al futuro? ¿Cómo intuyes que está evolucionando tu trabajo? Globalmente, ¿cómo intuyes que está evolucionando la música, qué nos deparará el futuro?

Actualmente estoy en proceso de creación de mi siguiente trabajo sonoro, que llevará como título Inar, espero tenerlo listo relativamente pronto. Por otra parte, estoy trabajando duro con la escultura, en el estudio metiendo horas y así espero seguir. En cuanto a términos académicos, quiero doctorarme, camino que empezaré próximamente. Respecto a inquietudes más globales, mi mayor deseo es seguir trabajando duramente y aprender más sea cual sea la forma en la que me sea posible: leyendo, escuchando, investigando, etc. Conociendo cada vez a más creadores y creadoras de cualquier ámbito, compartiendo con ellos y ellas una buena conversación, iy en la medida de lo posible un concierto!

Mi trabajo está en constante evolución, no exclusivamente desde que le doy atención especial a la creación sonora sino desde que tengo la oportunidad de compartir buenas experiencias e intercambio de opiniones con otras personas creadoras, ya sea en el campo de la escultura, el sonido o cualquier cosa relativa a la vida misma. Últimamente me está estimulando mucho la posibilidad de participar asiduamente en improvisaciones, así como de asistir a conciertos y darlos de vez en cuando. Esto –y todas las situaciones que en estos contextos se generan, como puede ser un buen debate- me ha ido haciendo ser cada vez más consciente de la estructuración de la forma sonora y todas sus implicaciones, y así espero que siga siendo por mucho tiempo.

Creo que el futuro nos deparará musicalmente aquello que todas las personas implicadas en la creación sonora vayan construyendo. No me gusta hacer predicciones, porque se corre el riesgo de tener una visión muy catastrofista y poco objetiva sobre aquello que puede venir. Una de las cosas que más me atraen de la improvisación es ese esfuerzo por trabajar aquí-ahora, teniendo en cuenta la fenomenología del material en el momento concreto, escapando del pensamiento proyectivo. Trabajando en presente, esfuerzo que puede interpretarse como resistencia al Poder, que parece encadenarnos inevitablemente a algo ilusorio como el futuro. No sé lo que será, no me gusta empezar por el final, pero espero que sea algo bueno.

Me gustaría agradecer inmensamente tanto a Miguel A. García como a Ursonate el haberme brindado la posibilidad de expresarme por medio de esta entrevista. Responder a estas preguntas me ha servido de mucho, espero que sea también útil de alguna forma para quien lo lea.

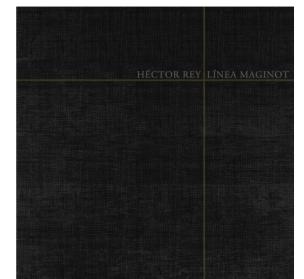
Entrevista realizada por Miguel A. García

+info:

<http://hectorey.blogspot.com/>

<http://www.myspace.com/hectorreyvizcaino>

primer disco "Linea maginot" para libre descarga en: <http://www.xedh.org/doministiku/web/#doku30>



Ruido vs. Arte Conceptual (respuesta a la entrevista de Hector Rey)

Mattin

1. Si el arte conceptual es limpio, el ruido es sucio. Si el arte conceptual es subjetivo, el ruido es no-subjetivo. Por supuesto, que es el artista quien produce su obra conceptual. Sin embargo, el ruido está en todas las partes.

2. Cualquier persona puede hacer ruido. Uno no necesita ser artista, ni ir a una escuela de arte, ni entender el contexto de las diversas formas específicas que hay de hacer arte (arte conceptual, crítica institucional, estética relacional...). El carácter mundano del ruido lleva siglos entre nosotros.

**3. "Al capital no le gusta el ruido" D. Miguel Ángel Fernández Ordóñez, Gobernador del banco de España.
Lo contable, lo separable, lo que puede ser definido como uno, lo que se encuadra dentro de la conmensurabilidad intrínseca del capital, hace que pueda dársele un valor y así, convertirlo en mercancía. El rumor, lo elusivo, lo inestable, lo que escapa a nuestra posibilidad de contar puede ser definido como ruido. El ruido va más allá de la razón calculatoria.**

4. Percibir el ruido en-Uno (Larualle) -sin aplicar la lógica capitalista y entendiendo los elementos en su especificidad, no en su valor, sin hacer jerarquías formales de si un sonido vale más que otro, sabiendo que siempre se nos va a escapar algo- hace que tengamos que agudizar nuestra percepción al máximo.

5. Denominadores comunes, improvisaciones totalmente predecibles, maneras de reaccionar vulgares, volúmenes mediocres o ruidos brutales sin más.

¿Cuántos conciertos más de ruido que suenen a conciertos de ruido quieres escuchar? Cualquier cosa -idea, concepto o elemento- que nos ayude a romper con los estereotipos que constantemente reproducimos al improvisar o al hacer ruido, son bienvenidos. Esto te puede llevar más lejos de lo que puedes producir tú solo, trabajando con repetidas intenciones, expresiones y emociones. Pueden hacer que desarrolles otras posibilidades, que de ninguna otra manera te atreverías a probar, te pueden dar coraje para cambiar los límites de la actual situación en la que estés.

6. "Para mí, las limitaciones que impone el hecho de tomar decisiones derivadas de mis gustos personales son absolutamente sofocantes. Decisiones tomadas con el criterio subjetivo de si me gusta o disgusta; todo esto no es nada más que un regodeo ególatra que limita aún más la posibilidad de compartir una visión artística (como si esto no fuese ya suficientemente difícil). Realmente creo que el arte verdaderamente bueno está siempre producido por muchas más cosas que tan sólo la personalidad del artista". Adrian Piper: Una defensa al proceso "conceptual" en el arte (1967).

7. Es precisamente en los límites, las fronteras, los bordes, los principios y los fines, donde se encuentran escondidas las contradicciones ideológicas y los intereses que hay detrás de sus propias construcciones. Cada vez hay más herramientas para la comunicación pero cada vez hay más leyes que tratan de regular nuestra creatividad. Cada vez hay mas circulación de todo y dentro de ella nos encontramos con la lógica del valor capitalista: la unidad que se puede contar. Es precisamente aquello que delimita el contexto en el que estamos, lo que tiene que ser severamente cuestionado porque son estas limitaciones las que producen constantemente nuestra subjetividad.

8. Ruido de sables:

"Malestar entre los miembros de las fuerzas armadas, que hace sospechar una rebelión."

R.A.E.

9. En el arte conceptual el artista encuadra toda la actividad que sucede en el momento de su presentación. El concepto de pieza es antagonista al del ruido, uno no puede totalizar el ruido y decir 'esto es mío'. Por muy alto que se haga ruido, siempre habrá aspectos que se nos escapan. Cuando hablamos de la pieza de John Cage, 4'33'', no estamos escuchando los ruidos específicos de cada situación. Estamos hablando de una idea específica de un compositor concreto.

10. Se puede introducir conceptos e ideas dentro de un contexto de conciertos de improvisación o simplemente usarlos a la hora de hacer ruido pero, al contrario del arte conceptual donde la idea es lo que cuenta (Sol LeWitt), en el ruido, es el propio ruido en toda su totalidad lo que cuenta. El ruido es ultra-específico. El ruido no puede ser representado ya que son esos aspectos residuales, esa desinformación -eso que no se puede contar ni definir- lo que hace al ruido ser ruido.

11. Esto no significa que sea imposible teorizar sobre el ruido. Todo lo contrario. El hecho de pensar acerca del ruido es mucho más complejo de lo que lo es en otras prácticas artísticas, ya que el ruido se evade constantemente de definiciones estables. La densidad del ruido hace mucho más difícil el poder conceptualizarlo de lo que podemos hacerlo con el arte en general, ya que el ruido está en la vida misma, sin ser definido como parte de un ámbito claro e históricamente definido como lo está el arte.

12. El carácter nihilista del ruido lo hace antagonista a la democracia y se muestra absolutamente realista al entender que no estaremos nunca en igualdad de condiciones y menos aún bajo el sistema capitalista. Esto no impide que podamos tratar de entendernos al máximo dentro de nuestras diferencias y crear procesos democráticos basados siempre en un presente y no en posiciones futuras, planificando lo que podríamos obtener después.

13. Hay más ruido en el lenguaje del que creemos. Uno no puede nunca aprehender en su totalidad lo que otra persona dice; el tratar de hacerlo es, según Luci Irigaray, algo característico de lo masculino. Aprendiendo de Irigaray necesitamos escucharnos desde la perspectiva del ruido, una perspectiva anárquica y sin cimientos, sin estructurar ni categorizar constantemente lo que la otra persona dice - restando espacio a expectativas y proyecciones personales sobre lo que el otro está diciendo. Creemos entender lo que está sucediendo, al mismo tiempo que sabemos que esto nunca va a ser totalmente cierto. Todo puede estallar en cualquier momento en mil pedazos, por eso es mejor escuchar ahora lo más atentamente posible. El hecho de estar vivos no tiene ninguna razón de ser. Estamos en un suelo sin suelo. Esto no significa que no tengamos que pensar; todo lo contrario. Las estructuras de pensamientos establecidas tienen que ser reconsideradas radicalmente, sin justificar ni nuestra existencia ni nuestra razón de ser. □

14. Aunque el ruido está en el corazón del progreso, también es lo que no se puede controlar: lo irracional, la distracción, el inconsciente, lo emocionalmente disparatado... El ruido es el espectáculo comiéndose a sí mismo en un ejercicio de auto-canibalismo.

15. Es interesante ver las conexiones entre el ruido y los orígenes del arte conceptual. John Cage 4'33'' (1952), Lamonte Young Composition # 2 (1960) (un fuego es encendido y simplemente se deja que se consuma), Henry Flynt, Concept Art (1962), Isidore Issue, Art esthapériste. Todos estos ejemplos, de una manera u otra, contenían elementos de ruido.

16. Dos de las piezas conceptuales más interesantes que, bajo mi punto de vista, contienen grandes dosis de ruido, al mismo tiempo que ponen a prueba los límites del arte:

a) Graciela Carnevale: Encierro y Escape (1968)

"He tomado un grupo de personas prisioneras. La obra se inicia aquí y ellos son los actores" (Graciela Carnevale, 7 de octubre de 1968).

Dentro del Círculo de Arte Experimental en Rosario, Graciela Carnevale, en la inauguración de su exposición, encerró al público con llave en la galería desde fuera. No salieron hasta que alguien del público rompió los cristales de la galería.

b) Christopher D'Archangelo: Thirty Days Work (1978),

Para poder subsistir dentro del sistema económico capitalista, Christopher D'Archangelo trabajó en Nueva York durante un mes en la construcción declarando este trabajo como su propia práctica artística.

17. Momento épico de mi carrera ruidista: en el festival No Trend de Londres en 2006, después de 13 conciertos de ruido muy intenso, salí al escenario sujetando un micrófono con gafas de aviador (cristales de espejo), con una pose entre proxeneta y escultura humana de Las Ramblas. Me quedé parado sujetando el micrófono en silencio durante 10 minutos. El micrófono estaba grabando todas las chorradas, insultos y escupitajos que el público me lanzaba; después de 10 minutos, reproduje a todo volumen el archivo de audio grabado. Cuando se lo comenté en el ISP a Andrea Fraser, me dijo: '¡ah, ya lo pillo! John Cage se encuentra con Dan Graham'. Aquí hay una diferencia muy clara de apreciaciones, de cuando hablamos de arte conceptual y de cuando hablamos de ruido. Yo le puedo exponer a Andrea cuál es la decisión que traje a este concierto y con eso, ella ya puede hacerse una idea y verlo como si fuese una pieza conceptual más. Bajo este prisma, yo estoy acotando toda la actividad del público en el momento del concierto, como si fuese un gestor de autoría. Esto es algo que vemos con más frecuencia en el arte contemporáneo. Con la excusa de una crítica a la autoría, los artistas cada vez más utilizamos la gestión de autoría (managerial authorship); como recurso artístico para nuestro propio beneficio, aprovechándonos así del general intellect y las actividades creativas de un supuesto público "activado" mediante su participación. Volviendo al concierto, el que yo hiciese algo con la grabación no sería una representación de lo que pasó, sino oportunismo puro y duro -como sabemos, no hay nada de puro en el ruido. Sería imposible representar la atmosfera, el olor a alcohol, la sensación de gilipollas que hice sentir a un miembro del público después del concierto, según me dijo, ni mi orgullo después de este concierto. El ruido sólo existe en el presente.

18. La frecuencia podría ser tan alta que podría destruir la representación. El desorden va en contra de la representación. El ruido va en contra del hábito. La sinrazón de estar aquí y la rotura correlacional de que nuestra existencia no tiene ningún significado, están más cerca del ruido que del arte conceptual.

19. Podríamos entender el ruido como una forma de hiper-caos:

"El hiper-caos es único en sí mismo, donde todo y nada puede pasar. ¿Por qué estamos aquí? Por nada, ya no hay un misterio, no porque no hay un problema, sino porque no hay razón. El único absoluto es la sinrazón de estar aquí. Este absoluto o hyper-caos, no es mas que una forma extrema de caos, donde nada, ni es ni parece imposible, ni siquiera lo impensable. No hay nada debajo o más allá de la manifestación gratuita de lo dado, nada menos el ilimitable y el poder ingobernable de su destrucción, de su emergencia o de su persistencia. Todo podría acabar en cualquier momento". Quentin Meillasoux, Tras la initud (2006).

20. El absoluto de la sinrazón hace saltar por los aires tanto el relativismo postmoderno, como el correlacionismo Post-Kantiano que relaciona el ser con el pensamiento. Sólo nos queda el nihilismo como vector conceptual para entender y experimentar mejor dónde vivimos.

21. Emma Hedditch: “esto no es terrible, nada terrible está pasando”. Lo dijo en un concierto en el festival KYTN 2010, donde nuestros únicos instrumentos fueron nuestra sensibilidad y nuestra capacidad de hablar. Aún así, se creó una atmósfera cargada de expectativas y proyecciones. Aunque realmente nada estaba pasando, todo estaba pasando. Sólo silencios y palabras. Silencios llenos de emociones. Una forma de punk invertido donde el público se puso en contra de nosotros, los supuestos músicos (Emma Hedditch, Howard Slater, Anthony Iles, Mattin), porque nos respetábamos demasiado, tratábamos de entendernos y comprendernos lo mejor posible; por ser sensibles. Esto ocurrió en un concierto de ruido.

22. ¿Qué herramientas conceptuales puede utilizar el nihilista que hace ruido sin caer ni en el arte conceptual ni en el correlacionismo?

“Determinación-en-última-instancia, implica una ascesis de pensamiento, una renuncia a las trampas, tanto de la intuición intelectual, como de la representación objetual. Al someterse a la lógica de la determinación-en-última-instancia, el pensamiento deja de intentar apresar o reflejar el objeto; se convierte en no-tético, en un vehículo para lo que no es objetual en el objeto en sí. El objeto se hace al mismo tiempo el paciente y el agente de su propia determinación cognitiva. En vez de buscar en la intuición intelectual la salida al círculo correlacional -un paso que apunta hacia una armonía establecida entre pensamiento y ser-, la determinación-en-última-instancia desata una síntesis correlacional para poder efectuar -más que representar- una identidad sin unidad y una dualidad sin distinción entre sujeto y objeto. Al efectuar una dualidad unilateral entre pensamiento y cosa, la determinación-en-última-instancia manifiesta una adecuación no correlativa entre lo real y lo ideal, sin reincorporar el primero dentro del último, o bien, mediante la maquinaria de inscripción simbólica o facultad de intuición intelectual”.

Ray Brassier: Nihil Ilimitado (2007).

¡En los extremos nos encontraremos!

Mattin

Abril de 2010

Anti-copyright



Blindhæð

Whether that will make people want to become archaeologists, we'll have to see

ini.itu 2008 LP

Una única pieza de casi veinte minutos de duración da título a esta nueva obra del genuino Blindhæð, que siempre encuentra una senda novedosa por la que discurrir y, de camino, llamar nuestra atención a cada pisada. Amante de la aventura y la exploración, y de una aproximación científica a la creación, nos ofrece en esta ocasión un horizonte lleno de virginidad y exquisitez siempre desde el pulso mínimo. Y originalidad, hasta los huesos.

Bajo un profundo miniaturismo sonoro que encadena sonidos diminutos, estrechos, cortos, finos, claros y oscuros, a modo de láminas transparentes o pequeños trocitos de vidrio que ensamblados en tres dimensiones conforman algo grandioso, una forma de puzzle compacto, amplio y rico en estímulos y sensaciones, una figura dilatada que desde todos sus ángulos y recovecos permite una nítida visión de la multiplicidad de capas superpuestas recortadas con minuciosa habilidad, junto a una importante variedad colorística y tonal, nos pinta mimosamente su obra el artista belga.

Lejos de lo tremebundo, en un suave fulgor de natural marcha y un fondo de sosiego, despliega este paisaje ambiental expectante de naturaleza viva, nunca distanciado un ápice de lo más esencial. Rastrea, en su conformación, una misteriosa fauna ecléctica que va desde rascadores abisales a brillos puntiagudos, desde arenas serpenteantes a pesos grumosos y puntos de satén, que laten a ras de piel y se mueven pasito a pasito sinuosamente, rozando viejas texturas, rodando por pequeños trampolines, delineando suaves relieves, seccionando detalles, levantando sombras, orificios, destellos, y lamiendo cursos de agua, tierras, vacíos y arideces bajo remotos rayos de sol. A veces, nos dirige hacia recuerdos de tierras extrañas, sonajeros de otra civilización, y vuelta a los cercanos remiendos que mece este alta mar de ensoñaciones y vuelo libre atemporal desde el que se divisa hondura, fuerzas ocultas, tensa calma, afilada y alarmante transitoriamente, distendida casi siempre.

En un avance prudente que denota una inmensa agudeza observadora, vibraciones y movimientos táctiles electroacústicos son tocados con extraordinario refinamiento, densa habitabilidad y abstracción. Una forma sigilosa de aproximación que le lleva a curiosear sin parar en el seno del sonido, deslizando su mano por mil facetas en la creación de un mundo en equilibrio estacionario.



Twinkle3

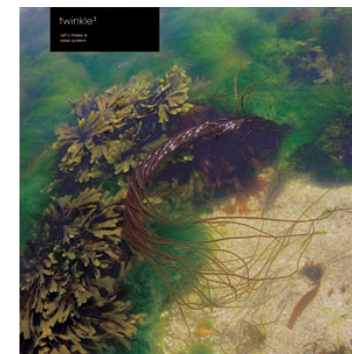
Let's make a solar system

ini.itu

2009

LP

Para este su estreno discográfico como el trío Twinkle³, los veteranos músicos Richard Scott, David Ross y Clive Bell han diseñado magistralmente un disco de tejidos instrumentales. A base de sintetizador analógico y un sampler hilan, en constante ondulación, animada o contemplativa, pero siempre con la suavidad y hondura con que se desplazan las corrientes acuáticas (como nos sugiere la portada del disco), en torno a un áurea de abstracción y exótico misterio. Movimientos insinuantes y evocadores, entre improvisaciones, melopeas, glissandi y una base a menudo jazzy, dan lugar a texturas dulcemente escurridizas. Aunque es cierto que los trazos y los timbres plasman cierta experimentación, no traslucen aspereza alguna, sino todo lo contrario, sus autores cuidan bien de que los sonidos emitidos sean de agradable escucha, incluidos los ruiditos, salpimentando a veces las animaciones. Las superficies están pulidas, los contornos redondeados, las subidas y bajadas son pequeñas e inocuas, pero de un atractivo especial. Por momentos, las piezas tienen visos de juegos de luces fantasiosos, o incluso, juguetes de despertar la imaginación, soñando diminutos saltamontes electrónicos en una amena conversación con figuras fantasmales y vaporosas, como un divertimento que no obvie ciertos pasajes de introspección. En el transcurso de la obra, podemos repetidamente observar esa alianza, en definitiva, una doble faceta de actuación y expresión; la una, más constructivista, la otra, que roza la melancolía, en una alternancia acción-reflexión. Una música donde las vestimentas no pesan y las dominantes son poco polarizantes, levedad y elevación, alcanzadas a través de unas calidades sonoras e interpretativas muy distinguidas.



<http://www.iniiitu.net/>

INTERAKTION FESTIVAL – UNA DEFENSA CRITICA por DIEGO CHAMY

El 28 de Febrero de 2009 tuvo lugar en Berlín un festival de música improvisada llamado Interaktion Festival (1). Este consistió en una competición entre ocho dúos, los cuales fueron formados al azar en el momento, entre dieciséis participantes. Los dúos tenían que tocar uno después del otro por no más de doce minutos y, al final de la noche, la audiencia votó para elegir los mejores dos dúos, cada uno de los cuales recibió un premio en efectivo de 1.000 y 500 euros respectivamente. Al poner a la música improvisada en la forma de un concurso, Interaktion Festival generó mucha controversia en la escena de música improvisada de Berlín. Esta controversia no fue el mero efecto de una idea provocativa. Fue la consecuencia de puntos de vista divergentes en relación a la práctica de la música improvisada, sus discursos más usuales y la forma en la cual generalmente esta se organiza. Si hubo algo indudablemente positivo acerca de Interaktion Festival, fue de hecho su capacidad para generar interpretaciones, pensamientos y efectos de todo tipo. Su sólo concepto – hacer un concurso de música improvisada – provocó mucho más movimiento en la escena de música improvisada de Berlín que cualquier otro evento de su tipo en la ciudad. Aunque el festival fue claramente juzgado de forma negativa, sus múltiples efectos requieren que no se lo subestime ni que se lo juzgue con demasiada ligereza. Es difícil de recordar un solo evento en esta escena heterogénea que haya puesto en cuestión tantas cosas al mismo tiempo. Y no fue sólo la idea de hacer un concurso de música improvisada lo que causó tanta controversia, sino el hecho de que algo como esto estaba efectivamente a punto de pasar en la ciudad, y que incluso tenía el apoyo de instituciones supuestamente serias como el inm (2).

1. Colaboración vs. competición.

La música improvisada se toma usualmente como una escena colaborativa en donde los músicos normalmente se ayudan unos a otros; no solamente fuera del escenario, sino principalmente mientras tocan. Esto puede ser dicho de muchos tipos de música, pero en música improvisada esto es aparentemente más relevante, ya que la música no tiene una instancia fuerte en la cual los músicos se puedan apoyar (como una partitura, una técnica aceptada, etc.). No es sorprendente entonces que la sola idea de un concurso de música improvisada haya sido sentida como algo que iba en contra este ideal de compañerismo e incluso en contra de la música en sí misma. Como sea, el festival tuvo cuidado de no caer en una competición de solos en la cual dos improvisadores tuviesen que competir uno contra el otro ni destacarse mientras tocan juntos la misma pieza (3). En vez de esto, el festival propuso que los músicos trabajen en dúo tratando de construir juntos una improvisación. Se dejó en claro que lo que iba a ser juzgado era la interacción entre dos músicos y, de este modo, la idea de colaboración sería respetada. Interaktion Festival pudo haber atacado otras ideas características de la escena, pero no específicamente la idea de colaboración. El elemento supuestamente colaborativo quedó resguardado no sólo dentro sino también fuera de la música: a pesar de la competición, el evento se las arregló para crear una atmósfera alegre y festiva, y un sentimiento de compañerismo entre todos los participantes que fue claramente

[1] Organizado por Oori Shalev, Carlos Sandoval y Guido Henneboehl.

[2] Initiative Neue Musik: una de las instituciones más fuertes apoyando la música contemporánea de Berlín. Inm es mayormente una asociación de compositores, aunque también contiene un número reducido de músicos involucrados en formas de crear música que no están completamente relacionadas con la tradición académica.

[3] Aunque esto queda bastante claro luego de leer la descripción del festival, parece que muchos músicos no lo entendieron o no quisieron entenderlo. La imagen que se usó para promover el festival (un dibujo de dos boxeadores en el medio de una pelea) y la oración "ler Batailla de Música Improvisada de la Ciudad" no fueron de mucha ayuda para dejar esto en claro. De todos modos, al parecer tanto la imagen como la oración no fueron una mala elección, ya que el festival obtuvo una gran atención y este es principalmente el fin de cualquier publicidad.

más fuerte que el promedio para lo que son los festivales de música improvisada, en donde la rigidez claramente reina. Si hubo algún ambiente de competición, no fue más fuerte que lo que uno usualmente ve en festivales que supuestamente no son competencias. Además, al parecer la idea de una competición fue rechazada por muchos músicos simplemente porque no pudieron o no quisieron pensar en ella de otro modo. Una competición puede también ser pensada como una instancia cooperativa en donde, más allá del ganador formal, todo participante se beneficia, ya que podría fortalecer lazos de sociabilidad e inspirar a todos a mejorar sus habilidades. Como sea, parece que la diferencia entre una competición cooperativa y una destructiva no es clara para todo el mundo, y hay fuertes prejuicios alrededor de la idea, ya que la competición es algo que se relaciona inmediatamente con doctrinas como la de libre mercado o incluso la teoría evolutiva de Darwin. No parece que los músicos que se escandalizaron tanto por la idea de una competición entiendan hasta qué punto la práctica de la música improvisada está ya deteriorada desde que empezó a flirtear con actitudes que son mucho peores que cualquier competición (por ejemplo, esperando ocupar un lugar en la historia del arte, los músicos se olvidan de ser parte de lo actual). Lo que es más, desde que muchos músicos empezaron a pensarse a sí mismos como profesionales (y muchos otros al menos esperan alcanzar ese estatus), aceptan por adelantado un tipo de competición que es definitivamente destructiva – la lucha de intereses que caracteriza al mercado de trabajo.

2. Juzgar una improvisación

Interaktion Festival fue una competición, y esta competición tuvo el propósito de determinar la mejor interacción en dúo **(4)**. Esta idea de buscar al dúo que interactúe mejor fue otro de los puntos sensibles para algunos músicos. Se acepta normalmente que nadie puede determinar que una improvisación es mejor que otra o que un grupo haya interactuado mejor que otro. Uno diría que esto es materia puramente subjetiva, ya que se supone que uno no puede definir una forma de improvisar correcta y una equivocada en la forma en que uno puede definir una forma correcta y una equivocada de tocar un estilo de música con parámetros más definidos. Como sea, ¿es verdad que la música improvisada no tiene ningún tipo de parámetro que le permitan a uno juzgarla? ¿Es verdad que no se puede definir una forma correcta y una equivocada de improvisar? ¿Es verdad que una improvisación no puede decirse mejor que otra? Hay algo claro: no hay libros, manuales de estilo, etc. que nos digan cómo tocar música improvisada de manera correcta. No hay criterios predefinidos establecidos ni teorías que uno pueda usar para juzgar de forma definitiva una improvisación. Uno podría decir que los improvisadores son tan mentalmente abiertos y creativos que se mantienen lejos de aceptar ideas fijas que puedan constreñir su creatividad. Se podría incluso creer, como muchos músicos hacen, que la naturaleza de la música improvisada, por sí misma, impide el establecimiento de criterios de juicio predefinidos. Como sea, todo esto suena demasiado idealista, y, sea verdad o no, evita otras lecturas que son también posibles aunque menos complacientes con los músicos. Pensemos particularmente en qué curiosamente conveniente es esta falta de juicio para muchos improvisadores, los cuales evitan enfrentar cualquier criticismo ya que pueden interpretar los juicios exclusivamente como inocuas opiniones subjetivas que dicen más sobre la persona que las expresa que sobre la música en sí misma, la cual a menudo queda intacta. Si los músicos aceptasen criterios de juicio predefinidos, tendrían que afrontar la posibilidad de tomar decisiones "equivocadas", cometer "errores" reales, etc. (y no estamos hablando de los famosos errores que "son parte de la música").

Los improvisadores podrían de repente verse forzados a enfrentar el hecho de que tocan “mal” o que su música es simplemente “mala”. Al final, el problema no es tanto decir que algo puede estar bien o mal, sino la imposibilidad para algunos improvisadores de aceptar que algo pudo estar mal. ¿Mal según quién o de acuerdo a qué criterios? La pregunta es por supuesto legítima, pero necesita ser enfrentada más que descartada. De otro modo, esta reacción extrema a cualquier tipo de posibilidad de juicio no puede evitar ser algo sospechosa; no es sorprendente después que la música improvisada sea vista a menudo como un refugio para músicos frustrados, para los que finalmente encontraron un lugar en donde nadie pueda nunca decirles que lo que han tocado está “mal”. Criterios de juicio predefinidos podrían también sacar a la luz el hecho de que muchos músicos establecidos estarían tocando una música completamente irrelevante, y que consiguieron sus actuales posiciones debido a factores extra musicales. Como vemos, criterios de juicio acordados son tan difíciles de lograr como lo serían de ser aceptados.

El hecho es que ningún criterio válido de juicio ha sido establecido aun dentro de la escena de música improvisada. Esto es en cierto punto positivo, pero también tiene aspectos negativos: al no haber ningún criterio de juicio más allá del “gusto”, los músicos siempre se van a sentir libres de imaginar que su propia música está ok y de hecho nadie puede nunca decir debidamente lo contrario. Las consecuencias son claras: músicos que siguen tocando aproximadamente de la misma forma por años sin cuestionarse lo que hacen, artistas que deliran una producción que funciona sólo en su propia imaginación. Uno podría crear dispositivos – a condición de que sean siempre temporarios, locales, parciales – para juzgar cualquier tipo de cosa. En última instancia, el problema no es si algo puede ser juzgado o no, sino la validez dada a ese juicio. En la escena de música improvisada hay sólo un manojo de puntos de vista subjetivos. No hay juicios que puedan ser tomados extensivamente como válidos, pero difícilmente se ha desarrollado tampoco ningún otro método de crítica más allá de estas opiniones subjetivas. Esto significa que no hay muchos espacios de crítica, pero lo que es más, que los mismos músicos son muy reticentes a ser sujetos de crítica, ya que palpablemente muchos de ellos empezaron a improvisar en primer lugar porque en esta forma de hacer música hay poco espacio para crítica. Y en caso de que la crítica sea definitivamente algo no deseado, en la escena no hay casi signos de dispositivos alternativos que pudiesen promover los procesos creativos. No es de sorprender entonces que la práctica de la música improvisada no haya sido asociada con lo nuevo en muchos años. La mayoría de los improvisadores incluso aceptan abierta y orgullosamente que no intentan hacer nada nuevo, como si el valor de una creación artística pudiese encontrarse en otra cosa más que en su poder de innovación.

De vuelta al problema: ¿cómo uno podría producir juicios que vayan más allá de la mera opinión personal? Se supone que la única forma de evitar opiniones meramente subjetivas y ser capaces de hacer juicios válidos, aunque no absolutos, es tener un conocimiento adecuado sobre la materia que está siendo considerada, además de determinar, al menos relativamente, un marco de referencia en el cual el juicio va a operar. De cualquier modo, ¿quién tiene el conocimiento adecuado en esta escena? ¿Quién tiene el poder de establecer un marco de referencia predeterminado? Aparentemente la música improvisada aun no se ha institucionalizado (5). No tiene una instancia clara en la cual confiar para decir lo que es “bueno” y lo que es “malo”, lo que está “bien” y lo que está “mal”. Muchos músicos incluso improvisan por el hecho de improvisar, sin importarles para nada los resultados (acercamiento procesual). En cualquier caso, las personas en esta escena han tenido siempre (o han imaginado tener) el propósito de escapar de la formación de instancias jerárquicas que pudieran certificar la calidad y el valor de una producción musical dada.



Esta es exactamente la razón por la cual muchos músicos reaccionaron en contra de este festival, en tanto una organización que se puso a sí misma en la posición de juzgar la producción musical. Pero, ¿es esta escena tan horizontal? ¿No hay aquí operando aparatos de poder? Creer esto sería muy inocente. No entraremos en esto en este momento. La tarea en este momento era preguntar cómo este festival se atrevió a arrogarse el derecho de juzgar improvisaciones y declarar cual era la mejor. Esta cuestión, tan extravagante para algunos músicos, pudiese haber sido más entendible si el festival hubiese dependido, como cualquier otro concurso, de un jurado. Sin embargo, este no fue el caso: los organizadores fueron conscientes de estas problemáticas y decidieron pedirle a la audiencia que juzgue la música en vez de tener un jurado haciéndolo. Parece que la idea era que la verticalidad podría ser evitada pero la posibilidad de juicio, en tanto un juicio válido, todavía salvada, si los que fuesen llamados a juzgar fuesen no especialistas con autoridad sino una audiencia formada por legos.

3. La audiencia juzga

Cuando se tiene un jurado, las cosas son más obvias: se supone que el jurado juzga según ciertos valores y conocimientos específicos que se cree que los miembros del mismo tienen, ya que fueron elegidos para cumplir ese rol. Son toda la cohorte de especialistas, profesores, curadores, mecenas, colegas prominentes, periodistas, etc. que a menudo forman estos jurados. En este aspecto, Interaktion Festival fue diferente: el ganador del concurso fue la performance que más le gustó a la audiencia. Fue algo similar al “premio de la audiencia” que tienen algunos festivales, sólo que en este caso este fue el único premio. Se le dio a la audiencia todo el poder – no uno parcial o simbólico – y este fue encarnado por la mayoría: el ganador era el que recibía mayor cantidad de votos (en oposición al voto cualificado que un jurado supuestamente representa). El problema acá es no sólo si el juicio de la audiencia es relevante o no, sino también si el juicio de la mayoría es más relevante que el juicio de las minorías. ¿Es la opinión de la mayoría relevante siquiera en algo? Y si lo es, ¿por qué debería ser más relevante que la opinión de las minorías? ¿Meramente por el número? Además, ¿de qué tipo de mayoría estamos hablando? Porque al ganador de Interaktion Festival no se le pidió que tenga mayoría absoluta (más del 50% de los votos) para ganar el concurso. De hecho, uno podría decir que más personas votaron “en contra” de el dúo ganador que a favor de él. Todas estas son preguntas válidas, y de hecho uno está acostumbrado a escucharlas bastante a menudo. Sin embargo, hay una pregunta que no es tan comfortable de preguntar, ni tan fácil de responder: ¿representa la mayoría algo más, además de su cantidad? Y si es así, ¿puede representar algún tipo de cualidad? En una escena como esta, minoritaria por excelencia, no es tan fácil pensar libremente sobre estas cuestiones. Asignar cualquier valor cualitativo a la mayoría es normalmente tomado como una traición a favor de las formas dominantes de hacer música; este tipo de reacción termina clausurando cualquier posibilidad de pensar sobre el asunto. Cuando alguien trata de dar importancia al juicio de la mayoría, las bases de la música improvisada y la música contemporánea en general parecen temblar. Sin embargo, sería mejor no cerrar ninguna línea de pensamiento; especialmente las que están tratando de ser ignoradas por músicos que siempre se sienten más seguros dándole al carácter minoritario de la música improvisada un valor positivo, como si la música fuese demasiado alta para ser entendida por la supuestamente insensible y fácilmente manipulable audiencia general (como si la audiencia de música improvisada no podría ser también sujeto de manipulación). Interaktion Festival abrió una posibilidad para pensar sobre el carácter minoritario de la música improvisada como algo negativo, y esto es importante porque, entre otras cosas, los músicos podrían quizá cuestionar su propia práctica bajo la luz de la falta de interés que esta genera.

En cualquier caso, es necesario preguntarse sobre la naturaleza de la opinión mayoritaria: ¿es realmente un juicio? Un juicio es el resultado de una comparación, o la relación entre ciertos valores predefinidos y el objeto a juzgar. El voto, más que ser un juicio, representa una preferencia: no contiene realmente ningún contenido crítico él mismo ni ningún tipo de justificación. Sin embargo, en un concurso con jurado las cosas no son tan diferentes: si hay alguna declaración justificando la decisión del jurado, es usualmente bastante vaga y sólo formal. La decisión final puede también verse como una preferencia más que como un juicio real. Si existe algún juicio, acontece sólo en el cerebro privilegiado de los prominentes miembros del jurado. ¿No podría uno decir lo mismo sobre la audiencia que es llamada a votar? Cada persona realiza un juicio antes de votar. Ahora: ¿qué sería mejor considerado en esta escena, el juicio de un jurado o el juicio de la audiencia? En la escena de música contemporánea, por ejemplo, el poder es dado a los especialistas. Los improvisadores son reticentes a aceptar esto, pero también reticentes a dar cualquier valor al juicio de la audiencia en general. Si la decisión de un jurado no sería aceptable entre los improvisadores, es porque esta música no tiene valores establecidos predefinidos claramente en los cuales apoyarse para producir juicios acordados; pero si el juicio de la mayoría no es tomado en consideración tampoco, esto es porque hay una creencia común entre músicos que dice que la mayor parte de las personas no es lo suficientemente sensible o no está lo suficientemente cualificada para decir nada demasiado pertinente sobre esta música. Más aun, la audiencia no sería culpable de esto; los improvisadores tienden a creer que la audiencia en general es sólo una víctima de un modo dominante de escuchar música que se les impone. Esta idea toma el deseo de la mayoría como un deseo falso: la mayoría querría algo diferente si tuviesen más conocimientos o educación, pero este conocimiento se les esconde. Pensar bajo esta perspectiva es no sólo una forma de subestimar a la audiencia, sino también una forma de arrogarse la propiedad del conocimiento. Es un signo de una forma de pensamiento elitista que ni siquiera es original de la escena de música improvisada, sino un carácter heredado de la música académica. En la llamada nueva música – escrita, improvisada o la que sea – no hay una preocupación real acerca de lo impopular que esta es, lo cual es atribuido generalmente a la supuesta cualidad refinada de las producciones y a la ignorancia o falta de sensibilidad de la audiencia en general. ¿Por qué no debería uno considerar que la impopularidad podría tener otras razones? ¿Por qué no considerar que la música sea tan fútil, vana y sin sentido que nadie, justificadamente, muestra ningún interés en ella además de los propios músicos y algún otro colega artista? Sería de hecho una posición válida y podría ser perfectamente real, pero ¿quién estaría dispuesto a aceptarla? Hay un fuerte rechazo a la más mínima posibilidad de duda acerca del valor general de esta música. Esta actitud podría estar afectando el desarrollo de la misma.

Estas opiniones y comportamientos dentro de la escena, que tienden a pasar por alto la audiencia, sea esta grande o pequeña, son muy claros (6). Interaktion Festival dio un paso en otra dirección. La audiencia no sólo tuvo una posición importante en decidir quiénes eran los ganadores, sino que también fue claro que los organizadores estuvieron muy preocupados en comunicar el evento más allá de lo que es usual bajo las mismas circunstancias económicas. Al final, el festival logró atrapar una audiencia relativamente grande, y que además no estaba formada por la misma gente que repetidamente se ve en los conciertos de música improvisada de Berlín.

4. La lógica de concurso: siendo legitimado por aparatos de poder y saber

En un concurso normal, es la institución o grupo organizador quien elige a los miembros del jurado, o al menos quien propone los mecanismos para elegirlos. Este grupo o institución también garantiza la seriedad y legitimidad del jurado. Cuando el jurado toma una decisión, sus miembros le pasan esta legitimidad al ganador del concurso, quien desde entonces participa de esta legitimidad y saca ventaja de sus beneficios. Las personas que participan en un concurso creen en esta instancia de legitimidad, sienten una necesidad de ser legitimadas, o al menos usan esta legitimización para alcanzar sus propios intereses. Como sea, la legitimidad no fluye simplemente de arriba hacia abajo, de la institución al jurado y luego del jurado a los participantes; al mismo tiempo, los participantes, simplemente al aceptar ser parte de un concurso, legitiman a la institución que lo organiza como un aparato de poder y a su jurado como un aparato de saber (7). Por lo tanto, aceptar participar en un concurso significa tener ya un grado de contribución, asociación y complicidad con esta maquinaria burocrática. Incluso aunque algunos participantes hagan esto solamente con el ánimo de promover su propio trabajo, no pueden evitar ayudar a reforzar los modelos burocrático-políticos característicos de estas instituciones. Participar en un concurso no es nunca una acción casual. Implica fortalecer el retraso constante que imprime esta maquinaria a todos los procesos creativos. Esta maquinaria burocrática se cuida de aceptar lo nuevo sólo cuando ya es inofensivo, subordinando los procesos creativos a su propia velocidad, la cual es siempre demasiado lenta en comparación con el movimiento de las producciones, dado que la principal meta de todo aparato burocrático es siempre defender el estado de cosas actual para mantener y desarrollar su propia posición de poder. Esa es la razón por la cual un premio es siempre sinónimo de inofensividad. Esa es la razón por la cual, más que dar y recibir premios, sería más interesante pensar en el grado actual de peligrosidad implicado en cada producción, si es que tiene alguno.

Cuando los artistas participan de un concurso, algunos de ellos se ubican a sí mismos un paso más allá de lo que la institución normalmente aceptaría, intentando forzar una pequeña apertura en los criterios establecidos. Como sea, no puede decirse que estos artistas sean responsables por las aperturas en los criterios oficiales, ya que no hacen nada sino colaborar con un proceso gradual de apertura ya planeado que es parte del ritmo de la institución. La pregunta real es: ¿qué pasa con los artistas que no están uno, sino diez o cien pasos más allá – en cualquier dirección – de lo que la institución estaría lista en aceptar? La institución tiene el poder de expandir sus límites, apropiándose de cualquier cosa que sea puesta en sus alrededores cercanos, pero al mismo tiempo, actúa escondiendo, desdeñando y debilitando lo que es incapaz de tragarse en ese momento. ¿Fue Interaktion Festival parte de esta maquinaria? ¿Funcionó de la misma forma, usando los mismos modos? Debido a que en este festival la selección del ganador no se apoyó en un reducido grupo de especialistas, el festival estaba ya marcando una diferencia con los concursos ordinarios. La ausencia de jurado es una mutilación en el flujo de legitimidad. De cualquier modo, incluso sin un jurado, el prestigio de los organizadores podría haber funcionado como una instancia proveedora de legitimidad. Sin embargo este tampoco fue el caso: los organizadores no podrían haber transferido ninguna legitimidad a los ganadores ya que, al menos hasta ese momento, no podría decirse que ninguno de ellos fuese un músico u organizador prominente. Al final, ninguna legitimidad real fue transferida al ganador. Esto también diferencia Interaktion Festival de otros concursos. Como sea, incluso aunque el festival no haya proveído ninguna legitimidad, fue igual muy efectivo. Se las arregló para afectar la escena, descubriendo muchos mecanismos oscuros y expuso varias problemáticas. Esa es la razón por la cual no se lo puede comparar con otros concursos no legitimadores que están cerca de la escena de música improvisada como Grand Prix d'Amour (8), que no cuentan con estos aspectos críticos. Quizá el ganador de Interaktion Festival obtuvo una especie de legitimidad entre sus pares, no los que se opusieron al festival, sino al menos entre los que lo apoyaron. Esto sería un tipo de legitimidad diferente, ya que no es decidida por un aparato de saber o poder. Sería un tipo de legitimidad que no viene de instancias que son "más prominentes" que los participantes; es una idea interesante, pero no es claro si esto pasó o no. En cualquier caso, en este punto sería interesante preguntarse sobre las diferentes formas de legitimar un músico que existen en general en la escena de música improvisada.

Por un lado, un improvisador puede ser legitimado académicamente. Esto ciertamente pasa con los músicos que llevaron la improvisación a las academias, tomándola como una práctica que puede ser enseñada y aprendida. Estos músicos no serán precisamente los que cuenten con una mejor reputación entre sus pares, pero tienen una suerte de garantía académica que funciona bien como carta de presentación en lugares muy diferentes. Por otro lado, los improvisadores pueden obtener otro tipo de legitimidad, que es dada por el circuito de festivales, sellos, revistas, foros de internet y salas de concierto establecidas dedicadas a música improvisada. Es una especie de circuito paraacadémico formado por personas y organizaciones que no son parte de la academia, pero están en sus alrededores – personas y organizaciones que están mayormente peleando por obtener un estatus más establecido más que confrontando abiertamente a la academia; personas que encarnan aparatos y protoaparatos de poder y saber, pero que a la vez de algún modo lo niegan. Interaktion Festival ni siquiera proveyó este tipo de legitimidad paraacadémica. Como hemos visto, a sus organizadores les faltó tanto reputación como poder para estar en esa posición; y ni siquiera parece que el festival apuntó a ser parte de este circuito en absoluto. De hecho, el festival construyó un plano que confrontó este circuito paraacadémico ya que no respetó ninguno de sus códigos. Las personas y organizaciones establecidas en el circuito paraacadémico pretenderán ignorar este festival, ya que su propio poder como proveedores de legitimidad fue de algún modo amenazado por él; y un modo de defender su poder como proveedores de legitimidad es negando los efectos del festival, juzgándolo de forma negativa y acentuando sus detalles menos importantes en vez de valorar su poder. Este tipo de reacciones se vieron de hecho muy seguido antes y después del festival.

Interaktion Festival fue una crítica no discursiva y aún sólida a las instancias de legitimación académicas; copió y expuso sus formas y modus operandi pero, a diferencia del circuito paraacadémico, evitó constituirse él mismo en un aparato de poder y saber. Más aún, los organizadores de Interaktion Festival alcanzaron de algún modo a exponer, al menos en parte, a los aparatos de poder y saber no académicos o paraacadémicos que están presentes en la escena. Las diferentes reacciones en contra del festival mostraron cómo algunos músicos gravitan alrededor de estos aparatos y cómo participan y se benefician de ellos más que otros, así también cómo estos aparatos tienen sus mecanismos de defensa, reaccionando cuando sus poderes parecen verse desafiados. El festival se las arregló para hacer esto sin perder consistencia, sin ser una imitación o una simulación de un concurso: el ganador no fue elegido por una persona ebria elegida al azar ni el premio fue una canasta de dulces, como sucede en Grand Prix d'Amour. Interaktion Festival fue efectivamente un concurso con digamos una forma democrática de elegir al ganador, y con premios bastante concretos. El hecho de que el inm lo haya apoyado también ayudó a que el festival vaya en esa dirección. Interaktion Festival logró incluso eludir creativamente a inm como proveedor de legitimidad. Inm no tuvo esta función en este evento, ya que era claro que nadie en la escena iba a tomar el festival más seriamente por el apoyo de inm. Lo que pasó con el inm fue más una doble captura: el festival capturó el apoyo y recursos del inm, pero evitando usar a la institución como una instancia proveedora de legitimidad; al mismo tiempo, tuvo que aceptar que el inm, un grupo en el cual ciertamente no predominan los improvisadores, capture la escena de música improvisada apoyando un proyecto que supuestamente demostraría qué poco serio puede ser este tipo de música, susceptible de caer en un formato tipo American Idol. Interaktion Festival ha caminado constantemente en una línea fina en donde todo podría ser otra cosa y nunca fue claro para nadie qué estaba pasando exactamente y cómo todo eso iría a terminar.

5. Cantidad de personas, cantidad de dinero

El festival logró echar luz sobre muchos clichés presentes en el discurso cotidiano de los improvisadores, diferentes ideas que usualmente se dan por sentadas. Uno de estos clichés es la idea de que los músicos pueden (o deben) tocar con la misma intensidad, seriedad y dedicación cuando tocan para una audiencia de cinco personas que cuando tocan para una audiencia de quinientas. ¿Tocaron los músicos que participaron del festival, que normalmente tienen pocas chances de tocar para más de veinte personas, del mismo modo y con la misma intensidad en este festival con una gran audiencia que cuando tocan para una audiencia de unas pocas personas? Aunque no sea posible de decir que esa noche hayan tocado tan diferente de lo usual, fue de algún modo claro que no tocaron con la misma actitud y que la cantidad de gente estaba de alguna manera afectando la forma en que tocaron. Esto no debería juzgarse como algo negativo. Es algo que uno tiene que ver y aceptar en vez de negar. La forma en la que la cantidad de público afecta a los músicos lleva a un problema mayor: ¿tocan los músicos del mismo modo cuando se les paga que cuando no? Más aún – pensando específicamente en el formato de la competición – ¿tocan del mismo modo cuando sus ganancias dependen de la forma en la cual van a tocar esa noche? ¿Hubiesen prestado la misma cantidad de atención si no hubiese habido ningún premio? ¿En qué punto pueden los artistas escaparle a una lógica de producción basada en motivaciones materiales como factor para poner a las personas a trabajar? No hace falta tener respuestas concretas para todas estas preguntas, pero el festival ciertamente llevó a los músicos y a la audiencia a preguntarse a sí mismos y entre ellos sobre la naturaleza de estos temas.

El premio monetario generó una crítica pesada. Algunos músicos dijeron que no aceptarían competir entre ellos por dinero, y que incluso ofrecer dinero como premio de ese modo era de algún modo irrespetuoso para con los músicos de la ciudad con problemas económicos. Pero ¿no funciona así cualquier otra oportunidad de trabajo para músicos? ¿Cuál es la diferencia entre competir arriba del escenario y competir “en los papeles”, cuando diferentes personas aplican para el mismo trabajo, el mismo festival, la misma beca? ¿Por qué competir en el mercado de trabajo no es considerado irrespetuoso? La mayor diferencia parece ser que competir arriba del escenario no es anónimo: la competición toma un carácter explícito, expone a los participantes. En ella, no sólo los ganadores sino que también los perdedores pueden ser identificados. Otra diferencia con el mercado de trabajo es que, cuando uno aplica para la instancia que sea, las personas que deciden no son la audiencia; pero ya hemos analizado este punto. El punto crítico acá es que Interaktion Festival hizo pública una situación que ocurre a puertas cerradas todo el tiempo. Este tipo de extrema sinceridad propuesta por el festival se sintió como algo violento. Pero ¿es mejor dejar estas competencias cotidianas en perfil bajo? ¿Qué es preferible, competir al nivel de las aplicaciones, en donde lo que cuenta es cuán convincente puede ser el discurso de uno y cuán conocido ya sea el nombre del que aplica, o competir con la materia de la producción de cada uno, en este caso la música? Interaktion Festival tuvo que ser violento, ya que al menos por un momento hizo visibles mecanismos que para muchas personas parece que son más convenientes cuando quedan ocultos. Los improvisadores usualmente dicen que no aceptan la idea de ser juzgados, o que simplemente no les interesa, o que no se ponen a sí mismos en una situación en la cual vayan a ser juzgados. La verdad es que cada vez que un músico pide tocar en una sala se está poniendo en una situación en la cual otro va a decidir sobre el asunto. Ya que todo el mundo acepta esto, parece que el problema no es si ser juzgado o no, sino a qué organizaciones se provee de legitimidad para juzgar las producciones y si el resultado de este juicio (especialmente cuando no es favorable) se hace público o no.

6. Algunas críticas al festival

Aunque en principio Interaktion Festival apuntaba a aceptar música improvisada de cualquier estilo **(9)**, lo que pasó finalmente durante el programa fue lo contrario: todos los participantes tocaron más o menos dentro del mismo estilo. Esto pudo haber pasado porque los organizadores pudieron haber fallado en la selección de los músicos, pero pudo haber pasado también que todos los músicos que aplicaron hayan venido a grandes rasgos del mismo campo. Ambas cosas son, al fin y al cabo, responsabilidad de los organizadores, porque incluso aunque todas las aplicaciones hubiesen venido de músicos de la misma escena, esto podría haber pasado probablemente porque el evento no fue presentado del todo correctamente, sólo atrayendo la atención de músicos de un área muy definida. Sin embargo, ¿qué si aplicaron músicos de otros campos? Incluso si esto pasó, estos músicos no hubiesen sido elegidos, ya que el criterio de los organizadores fue seleccionar los músicos que puedan mostrar mayor flexibilidad, para así interactuar con otros. ¿Qué es flexibilidad? De acuerdo con los organizadores, músicos flexibles son aquellos que pueden mostrar un rango amplio de posibilidades y tonos en lo que tocan. Un guitarrista de blues puede ser un gran improvisador dentro de su estilo, e incluso puede interactuar perfectamente con sus colegas, pero de acuerdo al criterio de los organizadores él no sería tan flexible y por lo tanto no hubiese sido seleccionado. Hubo una contradicción entre el deseo de tener músicos que vengan de diferentes estilos musicales y un criterio de selección que no los hubiese aceptado. Parece que esta idea predefinida de flexibilidad sostenida por los organizadores viene de una concepción bastante limitada y estrecha de interacción, que además es usualmente expresada en una forma típica de improvisar, y que es la que los conciertos del festival finalmente mostraron. Es una forma de improvisar basada en la reacción mutua.

En cualquier caso, no tiene sentido criticar la música del festival; es siempre mejor no tener expectativas sobre la música desde el comienzo, y además la idea-fuerza del festival no era lo que pasaba musicalmente sino los efectos de la idea de un concurso de música improvisada en los músicos de la escena, así también como la conexión que el festival logró hacer con la audiencia no especializada. Como sea, parece que la concepción de interacción de los organizadores no ayudó en desarrollar el potencial completo del festival. Quizá pedir por un guitarrista de blues hubiese sido demasiado (¡o quizá no!), pero ciertamente hay dentro del espectro de la música improvisada libre muchos músicos que han desarrollado formas de interactuar que van más allá de este balbuceo interminable de la reacción constante y mutua. El problema es que hubiese sido difícil de visualizar otras ideas de interacción con el criterio que los organizadores siguieron para hacer la selección final de participantes. Muchos músicos llevando un vocabulario aparentemente pobre, muchos músicos que no cumplieron con este criterio y que no mostraron "flexibilidad" en las grabaciones que acompañaban sus aplicaciones podrían sin embargo haber contribuido a la música del evento con estrategias de interacción mucho más interesantes que esta forma de cliché que fue la que se escuchó durante el festival, la cual es tan conocida en la escena de música improvisada **(10)**. Una solución podría haber sido evitar completamente la preselección y encontrar un formato en donde uno pueda dejar participar a todo el mundo, como en una maratón. Entonces algunos músicos desconocidos pero interesantes podrían haber aparecido. No se supone que un concurso sea un gran lugar para la música sino un lugar en donde quizá uno o dos músicos interesantes pueden ser descubiertos entre muchas cosas no tan interesantes. Esto no pasó.

Otra crítica: parece que los organizadores esperaban que más improvisadores conocidos participen del festival. Como sea, los músicos profesionales o conocidos tienen pocas razones para participar en concursos y usualmente no necesitan hacerlo. Estando ya establecidos, lo único que les podría llamar la atención sería el dinero. De todos modos, en este caso probablemente no hubiese valido la pena arriesgarse, ya que la performance no hubiese dependido completamente de ellos sino también de su colega de dúo, una persona en la cual ellos no podrían confiar musicalmente ya que no podrían haber sabido de quién se trata.

Una crítica más, esta sobre cómo el sistema de votación fue organizado: era claro que, por la forma en que el evento fue organizado, el último dúo iría a tener más chances de ganar que el resto. Evidentemente, ya que este tipo de música, siendo tan abstracta, queda en la memoria por un período de tiempo tan corto, la impresión del último dúo queda en la mente de las personas más fuertemente que los grupos que tocaron antes. Esto puede influenciar a un porcentaje de votos chico pero de todos modos decisivo. Finalmente, los resultados confirmaron esta estimación, ya que el dúo ganador fue el que esa noche tocó último. Es también interesante de mencionar que este dúo ganó por una cantidad de votos chica, así que como dijimos, incluso aunque este tema perceptivo no vaya por supuesto a hacer que todo el mundo vote por el último grupo, un pequeño desplazamiento en la tendencia pudo haber ciertamente alterado los resultados. Los organizadores parecieron ser conscientes de esto antes de que el festival tenga lugar, pero no lo resolvieron alegando razones técnicas/económicas/organizacionales. Este problema podría haberse evitado con otro tipo de sistema de votación. En cualquier caso, fue también cómico ver cómo muchos músicos establecidos se sintieron un poco menos inquietos en relación al festival cuando supieron que el ganador fue el músico más experimentado de la noche. Como dijimos, la elección muy probablemente haya favorecido a este dúo no por razones exclusivamente musicales sino porque el dúo en el cual este músico participó resultó ser el último de la noche, y ganó por una cantidad muy chica de votos. Así y todo, fue una coincidencia bastante irónica, ya que hizo que algunas personas que estaban en contra del festival se sientan de algún modo aliviadas, como si la verdad hubiese finalmente prevalecido incluso bajo estas condiciones.

7. La “censura” de echtzeitmusik

Echtzeitmusik.de (11) es un sitio de Internet que hospeda el calendario de música improvisada y música underground en general más visitado de Berlín. Por años, este sitio ha jugado un rol decisivo en la promoción y el desarrollo de la música improvisada en la ciudad. Hace algunos años, el calendario publicaba mayormente actividades relacionadas con un grupo reducido de músicos. Hoy en día el calendario se convirtió en algo más poblado, pero en cualquier caso, los moderadores de echtzeitmusik no publican simplemente cualquier cosa. ¿Cuáles son los criterios para publicar un evento? Es claro que el calendario no sigue un criterio estético: conciertos de los más diversos tipos pueden ser vistos ahí publicados. Así y todo, muchos eventos de la escena no son incluidos. Como sea, se entiende tácitamente que esto a menudo pasa porque las personas que manejan el sitio no pueden lidiar con la gran cantidad de información que reciben diariamente (trabajan ad honorem). En cualquier caso, es también claro que dentro de esta abundancia de información, echtzeitmusik le da prioridad a salas y proyectos de los músicos que están cerca del circuito de personas original (12), y en última instancia, si alguien les pregunta sobre el tema, las personas que manejan el sitio dicen que ellos publican lo que les gusta, poniendo así por delante una cuestión de gusto.

Echtzeitmusik se negó a incluir a Interaktion Festival en su calendario. En este caso, no fue un descuido debido al exceso de información, sino una decisión deliberada. Hubo una pequeña discusión sobre el asunto entre los organizadores del festival y los moderadores del sitio. Las razones expresadas por echtzeitmusik fueron bastante concretas: primero, simplemente no les gustó la idea de un concurso de música improvisada; segundo, encontraron esta idea como algo que iba en contra de la dirección que sigue el sitio. La primera razón es sencilla de entender: ya hemos visto como a algunas personas – mayormente los músicos establecidos

no les gustó la idea de un concurso de música improvisada. La segunda razón que alegaron, el hecho de que el festival estaba yendo en dirección contraria a la que da el sitio, abre un nuevo problema. Estas diferentes direcciones no son direcciones estéticas. Ya hemos visto que el sitio no sigue un criterio estético. Además, en ese momento nadie sabía qué músicos iban a tocar la noche del festival ya que los organizadores no habían seleccionado aun a los participantes. ¿Qué son entonces estas diferentes direcciones en relación a la música improvisada, que no son estéticas sino extra estéticas (quizá éticas, políticas o "ideológicas")? Podrían ser concepciones opuestas en relación a la música improvisada no como música, sino principalmente como práctica. Aunque las personas en echtzeitmusik puedan ser muy abiertas sobre el hecho de publicar diferentes acercamientos a la música improvisada, un concurso como este fue de algún modo algo que excedió lo que eran capaces de aceptar y finalmente terminaron negándose a ayudar a promocionarlo.

Los organizadores de Interaktion Festival argumentaron que, ya que echtzeitmusik se ha convertido en el principal calendario público de Berlín, las personas que lo manejan deben tener una responsabilidad frente a la audiencia en general y por lo tanto no deberían actuar simplemente según sus propios gustos, designios e ideas – deberían dejar que la comunidad sepa si existe un evento de estas características. Según este punto de vista, echtzeitmusik no puede evitar ser una especie de servicio público con una tarea hacia la comunidad. Echtzeitmusik, por su parte, se negó a ocupar tal posición y tener tal responsabilidad. Los administradores del sitio piensan el calendario como una lista de conciertos seleccionados (13). Sienten – y de hecho tienen – el derecho de publicar lo que sea que quieran y no se sienten obligados de ningún modo a publicar cada uno de los eventos ya que, según ellos, el calendario contiene sólo recomendaciones y no se supone que sea una lista comprehensiva y exhaustiva concerniente a la escena de nueva música underground de Berlín. Bajo este punto de vista, el sitio no puede ser visto como un servicio público y, si las personas que lo manejan tienen alguna responsabilidad, es sólo en relación a las personas que se suscribieron a su newsletter y no frente a la audiencia en general. El punto de vista de echtzeitmusik es comprensible, pero a la vez también es verdad que últimamente el calendario ha tomado una dimensión que puede haber excedido el deseo de pensarlo como una mera lista subjetiva de recomendaciones. En efecto, no parece que tener un evento publicado en el calendario signifique que echtzeitmusik esté de hecho recomendándolo. Los vagos criterios seguidos para publicar eventos y el hecho de que muchos organizadores de conciertos – que no son parte del grupo que maneja el sitio – tengan acceso directo al calendario, lo ha convertido en algo relativamente plural y heterodoxo. Echtzeitmusik parece más una plataforma abierta que una lista de recomendaciones definida. Hubiese parecido como que no había una voz unívoca arriba de todo decidiendo qué sería publicado y qué no... esto es, hasta que esta voz apareció. Interaktion Festival hizo aparecer esta voz. Al pasar esto, algunas cosas piden ser consideradas: ¿es esta voz una instancia represiva dentro de la escena de la música improvisada libre, o es un mecanismo necesario para llevar adelante un calendario público, sin la cual la lista de conciertos sería sólo un flujo caótico de información al cual nadie le interesaría leer? Es cierto que hubiese sido imposible para echtzeitmusik (y otras iniciativas similares) captar algo de interés público sin construir un perfil diferenciado – algo que se alcanza ejerciendo un criterio mínimamente selectivo. Como sea, si la iniciativa en cuestión finalmente logra captar un interés relativamente alto, esto inevitablemente va a proveer cierto poder a las personas detrás de ella. ¿Cuál es la naturaleza de este poder, su rango, implicaciones y aplicaciones? Esto debe ser considerado dentro de las minucias de cada grupo, ya que el peligro de constituir un tipo de poder represivo siempre va a estar presente. Una vez que cierto umbral de popularidad, uso, etc. es traspasado, es necesario pensar nuevamente sobre los mecanismos de funcionamiento y ver cómo mantener la promoción de la producción de la propia diferencia para evitar así mantener posiciones defensivas que tienen más que ver con el mantenimiento del status quo.

Echtzeitmusik se negó a colaborar de modo alguno con Interaktion Festival. ¿Fue esta actitud entonces una forma de producir diferencia, o un modo represivo de ejercicio del poder en contra de otra iniciativa y un intento de defender el estado actual de cosas? ¿Es solo una no colaboración o un tipo de boicot? ¿Puede uno llamar a esto "censura", como lo hicieron los organizadores del festival? Por un lado, es cierto que la censura normalmente se aplica cuando una organización – gubernamental o no – intenta mantener un determinado status quo dentro de su rango de influencia y acción. De este modo, parece que echtzeitmusik, en tanto el mayor calendario – quieranlo ellos o no – oficial de la escena de nueva música underground de Berlín, de hecho intentó, al negarse a publicar este evento, a mantener cierto estado de cosas, tratando de no colaborar en la promoción de un evento que tomaba a la música improvisada en una dirección contraria a la suya. Por otra parte, también es verdad que es siempre difícil hablar de censura en el campo privado, ya que se acepta que el dueño de determinado medio defiende sus propios intereses corporativos, y por lo tanto negarse a publicar determinado contenido es más el ejercicio de su derecho en relación al uso de su propiedad más que un acto de censura. El grupo que ha creado y actualmente administra echtzeitmusik tiene por lo tanto derecho a decidir sin reservas sobre su contenido, como consecuencia de ser los dueños del sitio web. Esto está fuera de cuestión; como sea, es aún muy interesante de ver cómo, después de Interaktion Festival, podemos ver esta situación mucho más claramente y cómo estos choques de intereses (14) dentro de la escena están de repente más expuestos, ya que en esta escena, en donde el discurso está empapado con ideas de horizontalidad, colaboración, humildad, etc., la cuestión del poder a menudo se niega. Hay un fuerte rechazo a pensar y hablar abiertamente sobre cuestiones de poder, como si el poder no existiese o como si fuese reprochable ejercerlo. Por lo tanto, como el poder está siempre ahí más allá de lo que pensamos, lo que tenemos en la escena es un modo oculto y negado de ejercer el poder; oculto porque algunas veces se hace manipulando cuerdas desde las sombras, y negado porque muchas veces las personas que lo ejercen se las arreglan para convencerse a sí mismos y a los otros de que de hecho no es el caso. Interaktion Festival forzó una situación en donde estos mecanismos empezaron a ser más expuestos por la necesidad de pensar en ellos más críticamente.

La decisión de no publicar el festival fue el resultado de echtzeitmusik ejerciendo el poder que de hecho tiene. Este poder se da como resultado de ser el calendario de nueva música underground más visitado de Berlín y consiste en, entre otras cosas, su habilidad para proveer condiciones de visibilidad a una serie de eventos que de otro modo quedarían casi invisibles ya que por el momento no hay en la ciudad otro calendario de este tipo que sea exitoso. Por supuesto que echtzeitmusik no es responsable de ser la única instancia exitosa de su tipo. Como sea, esto no significa que puede evitar tener el poder que tiene. El sitio tiene una gran influencia en las personas interesadas en nueva música; sería muy ingenuo negarlo. En este estado de cosas, echtzeitmusik tiene el poder de hacer cosas visibles e invisibles. Las personas que administran el sitio ejercen este poder cada vez que publican o no un evento. Esto no puede ser condenado ya que, como hemos visto, la selección es una forma de evitar tener una lista de eventos caótica o azarosa que no sería interesante para nadie; pero aunque echtzeitmusik no pueda ser culpada por no publicar un evento, tenemos que ver que hay diferentes razones para una no publicación, y que no todas significan lo mismo: una razón puede estar relacionada, como vimos, con un descuido producido por la gran cantidad de eventos; otra cosa es no publicar un evento que ya tiene una ruta fácil de acceso a los medios de comunicación (como eventos oficiales o eventos organizados por instituciones grandes); otra razón para no publicar un evento puede ser estética, pero ya hemos descartado esto, al menos para el caso del festival, ya que los músicos todavía no habían sido elegidos. La no publicación de Interaktion Festival tuvo un carácter más ético-político relacionado con visiones en conflicto con respecto a la música improvisada. Esto hace que esta no inclusión sea de algún modo más particular que otras. Ya que muchos músicos supieron rápidamente sobre el festival, la idea de esta no inclusión (para evitar decir "exclusión") dio la impresión de ser un mensaje

que estaba diciendo algo así como “nosotros enérgicamente no recomendamos este evento”.

Cuando fue obvio que *echtzeitmusik* – que se supone que es una suerte de escena off de la escena oficial de nuevas músicas – no publicaba el festival, en ese preciso momento y debido a ese tipo específico de no publicación, el sitio funcionó como una escena oficial; y como cualquier escena oficial, generó su propio “off”. En vez de proveer una lista de recomendaciones en la forma de un calendario administrado, por un momento el poder de *echtzeitmusik* estuvo más concentrado en mostrar aquello que no quería recomendar (ya que, como vimos, la mayor parte de las personas de todos modos ya sabían sobre este evento). Si *echtzeitmusik* es una suerte de escena off, *Interaktion Festival* se convirtió en el “off del off”. Este “off del off” está constituido por el grupo de prácticas que son rechazadas por el “off oficial”. Las personas que han constituido históricamente la escena off ahora progresivamente empiezan a ser vistas como la escena oficial por los músicos que encarnaron las prácticas rechazadas. Esto pasa no sólo por el hecho de que la escena creció cada vez más sino también, y principalmente, porque *echtzeitmusik* ejerció su poder de forma diferente con respecto a prácticas que en cierto nivel son similares; esto no es ni injusto ni indebido, es sólo que el modo en que está siendo hecho no es realmente creativo; parece que hay un problema que se repite y que no puede ser resuelto: cómo ser selectivo, cómo ejercer el poder, pero de un modo en que esta selección y este poder pudiesen encarnar una fuerza inventiva que pueda proveer condiciones para la generación de lo nuevo. Publicar el evento tampoco hubiese sido la solución. La clave es cómo se publica o cómo se deja de publicar algo – la manera en la cual se hace. Y no se trata de dar explicaciones. Se trata más de encontrar un modo que no podemos ni siquiera definir ahora mismo ya que tiene que ser todavía pensado.

En cualquier caso... debería ser claro que el antagonismo entre la escena oficial y la off (o entre el “off” y el “off del off”) nunca es un cuestionamiento meramente estético. No puede ser comparado por ejemplo con las diferencias estéticas que generaron antagonismos entre lo que se llamó la primera y la segunda generación de improvisadores, o entre la segunda y la tercera. No se mueve en la misma línea. El antagonismo actual debe ser entendido dentro de un contexto de cambio radical que está ocurriendo en los últimos años en la escena de música improvisada en relación a la cantidad de personas usando la improvisación libre como su forma de hacer música. Estamos presenciando un tipo de explosión nunca antes vista. No más de diez años atrás, todos los improvisadores de esta ciudad – y probablemente en cada ciudad – se conocían unos a otros o al menos habían escuchado unos sobre otros. Esto no es ya así. La música improvisada se convirtió cada vez más en una práctica normal y los músicos que empezaron a tocar hace años están todavía lidiando con esta nueva situación y sus consecuencias, en donde lo único claro es que cuando uno dice que toca música improvisada, no necesita dar tantas explicaciones como antes, y además no causa ninguna sorpresa particular.

Volviendo al tema: los organizadores del festival, al ver que *echtzeitmusik* no iba a reconsiderar la decisión de no publicar el evento, incluso les pidieron a los encargados del sitio que al menos accedan a publicar la llamada a músicos para que apliquen al festival. Argumentaron que, si *echtzeitmusik* no quería publicar el festival, debía al menos dejarles saber a los improvisadores sobre una oportunidad de trabajo. Cuando *echtzeitmusik* rechazó también esto, los organizadores del festival sintieron que esta acción había cruzado los límites de la no colaboración y entrado directamente en el reino del boicot, representando un claro signo de los intentos de *echtzeitmusik* por desalentar el festival. Lo importante acá no es tomar posición por uno u otro punto de vista, sino ver cómo este tipo de problemas de repente aparecen, entender qué los hace aparecer, y darse cuenta de que pueden ser tomados como una oportunidad para cambios a diferentes niveles.

En Berlín, el calendario de *echtzeitmusik* tanto como la serie de conciertos Labor Sonor o los conciertos en Ausland, se convirtieron en fuertes instancias de legitimización. Para muchos músicos, ser anunciados ahí es de hecho como ganar un premio. El poder ejercido por las personas responsables de estas series de conciertos, calendarios y otras instancias similares, puede ser defensivo, vuelto hacia sí mismo, puede inspirar miedo, puede actuar sólo según los intereses personales de las personas que lo ejerzan; pero también puede ser el poder de promover lo nuevo – un poder que inspire cambios y revoluciones que están más allá de sí mismo. Esto depende del modo en que se ejerza. Por un lado, uno puede ejercer poder represivamente y uno puede negar el poder – ambas opciones son características de una forma de fuerza débil, defensiva, controladora. Por otro lado, uno puede ejercer el poder de modo explosivo y expansivo, encarnando un tipo de fuerza activa. El hecho de que *echtzeitmusik* no haya publicado un festival que ha sido apoyado por más de cien improvisadores en la ciudad, es sintomático. Es un signo nuevo al cual le debemos prestar atención porque está indicando una situación nueva. *Echtzeitmusik* nació como un calendario bastante específico, relacionado a una escena bastante específica y concentrada. Esa especificidad fue muy singular cinco o diez años atrás, pero la situación hoy en día no es la misma. Parece que estamos participando de un choque entre dos formas de vivir y entender las prácticas de música nueva y underground, y necesitamos desarrollar un pensamiento que dé cuenta de la complejidad de estos diferentes acercamientos a una forma similar de hacer música. Además, parece que mientras la escena se agranda, el peligro de constituir aparatos de poder y saber aumenta. ¿Por qué?

8. Pensamientos finales

Hay un grupo de músicos en Berlín que durante años ha desarrollado nueva música contextualizada dentro de cierta historia y en relación con ciertas prácticas definidas. La aceptación de determinado contexto permitió a estos músicos constituir alternativas a tradiciones y usos definidos en música contemporánea. Es una especie de acercamiento meditado a la música nueva y experimental, que incluso aunque no pasó dentro de la academia, ha tenido sus propios mecanismos de legitimización que, flirteando con modos de comportamiento y organización que tienen muchos puntos en común con los académicos, constituyeron todo un campo paraacadémico. En contraste con esto, hay una tendencia relativamente nueva, la cual se relaciona con la rápida expansión del número de músicos tocando música improvisada o usando la improvisación abierta regularmente como herramienta para producir su música: la música improvisada empieza a ser usada ampliamente de un modo profano, descontextualizada de sus orígenes y arrastrada hacia nuevas génesis encarnadas por músicos a quienes no les importa demasiado pensarse como parte de un contexto histórico y expresan cierta indiferencia hacia los agentes proveedores de legitimidad actuales y hacia los músicos establecidos. Parece que estos músicos toman ventaja de un camino abierto dado por un lenguaje ya existente y desarrollado, y caminan por él. Estos dos grupos no son grupos bien definidos, sino tendencias; hay por supuesto zonas grises y músicos viniendo de diferentes contextos trabajando juntos.

Ya que no hay criterios establecidos para juzgar la música, nadie puede marcar una diferencia clara y definitiva entre la música producida por las personas en estos dos grupos. Esto puede ser particularmente molesto y difícil de aceptar para los músicos en el grupo paraacadémico (15), y parece que el único modo que han encontrado para diferenciarse es adoptando una pose más seria, un discurso más sofisticado o incluso una forma más formal de vestirse, y no realmente mostrando una música más seria, formal o sofisticada. Puede haber excepciones, pero son muy pocas. Lo que es claro es que muchos músicos están de algún modo perdiendo lo que por años los hizo diferentes; de repente están viéndose a sí mismos arrastrados hacia un conjunto indiferenciado de músicos junto

a un raudal de otra gente. Su lugar como algo singular está siendo amenazado, y la única cosa que les queda es la imagen que han construido de sí mismos en el pasado frente a otras personas y organizaciones, para las cuales ya están legitimados y de las cuales reciben aún algunos trabajos. La decisión de *echtzeitmusik* de no publicar el festival, por ejemplo, tiene que ser inscripta dentro de este contexto. Como sea, si la no publicación fue parte de un intento de marcar diferencia, fue desafortunadamente un intento negativo o pasivo que en vez de crear una diferencia concreta y visible estuvo más enfocada en mostrar lo que *echtzeitmusik* no es. Como otras formas de diferenciarse, este intento se apoya sólo en rudimentos negativos.

La misma distinción que uno puede hacer entre las dos tendencias, la paraacadémica y la que encarnan la mayoría de los “recién llegados”, podría también hacerse entre la escena paraacadémica y la puramente académica: usualmente los compositores y músicos dedicados a música académica llevan su seriedad y dureza a otro nivel, tienen un discurso más consolidado y protegido, y se visten incluso más formalmente, pero uno puede ir a un concierto de música académica y darse cuenta de que, sin importar qué tan oficial es, la producción no puede demostrar ser más interesante o más relevante que lo que un improvisador podría tocar normalmente (que generalmente no es algo particularmente increíble tampoco). La diferencia es que, en la música académica, los mecanismos de legitimación son más claros, y los aparatos de saber y poder están bien constituidos – nadie ahí niega nada, todo el mundo sabe quiénes son las autoridades y todos son más o menos conscientes de los criterios de juicio que manejan las instancias de poder, sabiendo cuál es el grado de innovación que las instituciones pueden aceptar en cada momento. La música improvisada, con sus típicos discursos colectivistas y anti jerárquicos, hace más difícil para estos mecanismos establecerse. Esto debería ayudar para no reproducir la burocracia criminal de los aparatos de saber y poder, y por lo tanto para promover producciones más creativas; pero paradójicamente, la escena no se las arregla del todo para escapar de formar organizaciones burocráticas y de funcionar en contra de su potencial creativo. Estos comportamientos paraacadémicos dentro de la escena tienen la intención justificable de resaltar ciertos eventos en un flujo indiferenciado de producciones. Para hacer esto, diferentes instancias de poder se constituyen y el poder empieza a ser ejercido. Esto no es problemático en sí mismo. Los problemas aparecen sólo cuando, para constituir y ejercer este poder, la escena construye protoaparatos de saber y poder, repitiendo mecanismos que terminan bloqueando y ralentizando los procesos creativos en vez de imaginar formas de ejercer el poder que puedan promover la inventiva. Más aun, debido a los discursos anti jerárquicos que dominan la escena, estos protoaparatos son más difíciles de detectar y por ende más difíciles de combatir.

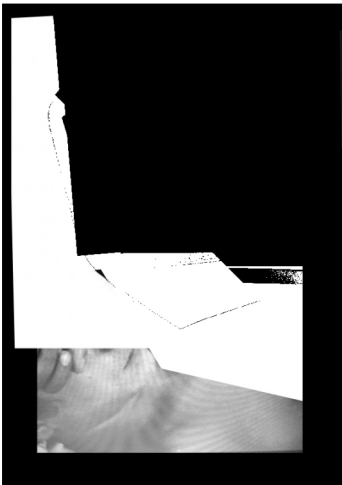
Las excepciones se pueden encontrar en iniciativas que van hasta el final en formas autónomas de organización – o desorganización – que muestren capacidad de recrearse a sí mismas y a sus propias estrategias de forma regular; también en músicos que tengan producciones innovadoras y efectivas, y que al mismo tiempo rechacen y combatan abiertamente las instancias de legitimización sin caer en posiciones aisladas e individualistas que todavía reproducirían lo dado (16). ¿Sería posible producir valor sin crear para nada un sistema de legitimización? Eso sería posible solamente si las instancias que crean este valor, esta diferencia, o hacen esta selección (festivales, calendarios, salas, revistas, sellos) pueden arreglárselas para ser tan creativas, productivas y móviles como lo son potencialmente el flujo de producciones artísticas. Estas instancias no pueden constreñirse a sí mismas a diferenciar entre lo que tiene valor de lo que no, sino que deben producir y promover acciones nuevas y pensamientos nuevos cada vez, interactuando con las producciones artísticas en vez de venir después de ellas, encarnando fuerzas activas que no pueden ser cristalizadas en aparatos de saber y de poder. Estas fuerzas activas fueron alguna vez exitosamente encarnadas por

Al hacer visible eventos que hasta entonces no eran vistos, el sitio logró verdaderamente poner algo nuevo en el mundo. Este affaire con Interaktion Festival empezó a mostrar que echtzeitmusik podría estar en un momento decisivo en el cual debería tener que definir si se constituye como un aparato de poder o si evita esta cristalización encontrando nuevas estrategias que permitan al sitio afectar al mundo con la misma efectividad e intensidad que lo hizo años atrás. Es irrelevante decir si el hecho de no publicar el festival fue pertinente o no. Lo importante es que este affaire ayudó para mostrar esta disyuntiva, la cual puede ser también vista en otras iniciativas. Uno puede decir que el evento no fue publicado en echtzeitmusik por fuertes diferencias ético-políticas concernientes a formas opuestas de entender la práctica de la improvisación libre. Como sea, aunque este podría haber sido el caso, hay aún algo más. Interaktion Festival representó no sólo una dirección opuesta concerniente a la música improvisada, sino también una amenaza al poder de echtzeitmusik como instancia proveedora de valor (17). Interaktion Festival entró en la zona de influencia de echtzeitmusik apareciendo – de forma pensada o no – como una posible instancia de legitimación que no estaba respetando el circuito de legitimización establecido en la escena de música improvisada. El festival, en sí mismo, fue casi un dispositivo vacío, pero tuvo el valor de presentarse como una instancia proveedora de valor y, al hacer esto, generó exitosamente un espacio para un cuestionamiento de los modos de adquisición y provisión de valor. Interaktion Festival subvirtió la economía de la música improvisada (18).

<http://www.interaktion-festival.de/de/main.htm>



<http://sites.google.com/site/diegochamy/>



!DEVORA TUS LIMITACIONES! por MATTIN

En una situación dada, tu campo de acción está determinado por restricciones contextuales específicas. Es muy probable que éstas restricciones sean producidas históricamente, sirviendo a unos intereses determinados. Como alguien que trabaja con el ruido y la improvisación y que graba discos a menudo (frecuentemente de forma colectiva) me pregunto cuales son las limitaciones conceptuales e ideológicas de la grabación de discos. Esto no puede ser respondido sin tener en cuenta la propiedad intelectual y lo que ello implica: autoría, la clara delimitación de qué es la obra y qué no lo es y la separación entre productor y consumidor.

La propiedad intelectual ha crecido de mano del capitalismo como una manera de mercantilizar lo intangible, lo indefinible, lo elusivo... como una forma de domar la cultura para limitarla, estabilizarla y ser capaz de darle un valor. Cualquier clasificación o categorización funciona como forma de obtener dominio y control social. Pero cuando pienso en la improvisación, pienso en ella como un líquido elusivo, en la jerga de Duchamp y Bergson, como algo que tiene más que ver con 'viajes' que 'paradas'.

En la situación de un concierto de música improvisada, uno emite un sonido sin saber lo que harán los demás con él. Por supuesto, uno es consciente de la gente con la que está tocando pero, básicamente, está abierto a todo. ¿Por qué debería ser diferente cuando se graba un disco?

Alguien mencionó la palabra plagio, pero esto no es más que una falacia capitalista. Como dijo el Conde de Lautréamont, el plagio es necesario. Cuando una persona toma algo y lo usa en otro contexto, siempre hay un cierto nivel de creatividad. No quiero hacer jerarquías entre diferentes tipos de creatividad. No he inventado nada. Todo lo que he hecho lo he cogido de otro lugar u otra persona y pensar en ésto como robo, es simplemente aplicar la lógica policial; que es lo que hace la noción de autoría.

El ruido es el ojo del culo de la cultura donde todo es posible, donde no hace falta respetar; ni formas establecidas de hacer música, ni el contexto con el que estás trabajando y las diferentes formas en que éste contexto puede tratar de normalizar o domar el potencial de ésta práctica y tu propia creatividad.

Anti-copyright

Traducido del inglés por Roberto Mallo

Sol LeWitt

1928

in Hartford, Connecticut, USA

lebt in Chester, Conn.

Projekt: White Pyramid / Black Form



Agradecimientos por Imágenes e ilustraciones:

- Luciacocopino <http://luciacocopino.tk/> Portada y Págs. 18,19,24 y 25
- Sara Vacher <http://ruidemos.org> Págs. 5, 25 y 30
- Estanis Comella <http://whitepyramidblackform.blogspot.com/> Págs. 61 y 63
- Almudena Villar Conversaciones en Buenos Aires

El resto de imágenes sin acreditar se agradecen al uso común de la red y Fragmentos de Ursonate de Kurt Schwitters <http://www.merzmail.net/>

fanzine_ursonate surge con la única pretensión de generar un organo más de expresión, encuentro y reflexión alrededor de la comunidad involucrada en el arte sonoro, el ruido y la escena de netlabels y labels independientes agradecimientos a todxs las colaboraciones, esperamos seguir recibiendo artículos, reseñas,

material grafico, sugerencias y críticas firmado:

ursonate <http://ursonatefanzine.blogspot.com/>

Public Domain 2010